Thomas Mann

PĂTIMIRILE ȘI MĂREȚIA MAEȘTRILOR

EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR

„Suferindă şi măreaţă, ca şi cel de al XIX-lea secol, a cărui expresie perfectă este, figura spirituală a lui Richard Wagner se inalţă în faţa ochilor mei ; cu fizionomia brăzdată de toate trăsăturile sale, impovărată de toate porniri!e sale, aşa o văd, şi abia dacă pot să disting dragostea pentru opera sa — unul dintre cele mai extraordinar de discutabile, ambigue şi fascinante fenomene ale lumii creaţiei — de iubirea pentru acel secol în care şi-a trăit viaţa, această vioţă neastimpărat de vagabondă, chinuită, demonică şi neînţeleasă, ce sfîrşeşte în strălucirea gloriei universale."

2 PĂTIMIRILE ŞI MĂREŢIA MAEŞTRILOR

Thomas Mann

PĂTIMIRILE ȘI MĂREȚIA MAEȘTRILOR

Traducere din limba germană de
IOSEFINA și **CAMIL BALTAZAR**
Prefață de
VALERIU RÂPEANU

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR
București — 1972

Coperta de AURELIAN PETRESCU

Această lucrarea s-a tradus după :

Thomas Mann

ADEL DES GEISTES

Sechzehn Versuche zum Problem der Humanität

4. *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters (1932)*
9. *Leiden und Grösse Richard Wagners (1933)*
15. *Meerfahrt mit Don Quijote (1934)*

Bermann — Fischer Verlag, Stockholm, 1945

PREFAȚĂ

Sînt aceste pagini investite cu observațiile criticului și ale exegetului deprins să supună unei analize lucide nu numai configurația unei opere, dar și avatarurile formării unei personalități? Thomas Mann previne la un moment dat — și anume, în paginile dedicate lui Goethe — că incursiunile sale în opera și universul spiritual al acestor maeștri sînt acelea ale unui artist, ale unui om care, într-un fel sau altul, a traversat aceleași experiențe. De data aceasta, critica și istoria literară nu se mai află în fața unor dileme pe care, fără voia sa, Thomas Mann le-a oferit cititorilor și exegeților operei sale privind asemănările dintre unii din eroii săi cu personalități

celebre ale vieții internaționale[1]. *De data aceasta, eroii se numesc Richard Wagner, Goethe și Cervantes. Metoda nu-i unitară, dar această disparitate e dată chiar de obiectul cercetărilor sale: pătimirile și măreția acestor maeștri nu au nici aceeași sorginte, și existența lor nici nu a urmat un curs identic sau cel puțin asemănător (despre Cervantes aproape nici nu se vorbește, meditațiile oprindu-se asupra celor doi eroi: Don Quijote și Sancho Panza). Fără îndoială, toți trei se întîlnesc în acea forță creatoare de mit care îl impresionează aici în primul rînd pe Thomas Mann și care este pusă în evidență în opera acestor trei maeștri.*

Două studii au fost scrise cu prilejuri comemorative: semicentenarul morții lui Richard Wagner și o sută de ani de la încetarea din viață a lui Goethe; cel de al treilea nu are un caracter aniversar. Toate trei sînt elaborate între 1932 și 1934, adică în timpul în care Thomas Mann desăvîrșea cunoscuta tetralogie Iosif și frații săi, *al cărei prim volum apare în 1933 (ultimul vede lumina tiparului în 1944). Scrisese pînă atunci — ca să amintim numai operele importante —* Casa Buddenbrook, Tonio Kröger, Moartea la Veneția, Muntele magic, *care au fost urmate, după elaborarea acestor eseuri, de* Lotte la Weimar *(1939), episod din viața tînărului Goethe, și* Doctor Faustus *(1947). biografia unui „genial muzician atît de cumplit încercat, exaltat și fulgerat de destin", în portretul nefericirii căruia criticii au recunoscut deopotrivă pe Beethoven, Hugo Wolf, Gustav Mahler și, bineînțeles, pe Schönberg, al cărui sistem dodecafonic și serial — așa cum ne mărturisește autorul — este expus de Adrian Leverkuhn în timpul plimbării pînă la înălțimea Zionsberg. Să mai adăugăm că pînă la apariția acestor studii Thomas Mann tipărise și eseul său despre Freud și se arătase din ce în ce mai interesat de ideile lui Jung privitoare la* arhetipuri[1]. *Vom reuși să le înțelegem nu numai ca meditații ocazionale, dar mai ales ca lucrări ce* explică *evoluția sa, fiind în același timp profesiuni de credință. Se reține afinitățile de structură izvorîte din faptul că Thomas Mann era în egală măsură un fiu spiritual al lumii germanice și al secolului al XIX-lea și fiu al Germaniei burgheze. De aceea autorul* Muntelui magic *pășește în universul maeștrilor țării sale ca într-o atmosferă familiară, cu care se identificase încă din primii ani ai vieții. Distanța în timp dintre lumea copilăriei lui Goethe petrecută în casa părintească de la Frankfurt, pe care ne-o înfățișează incomparabilul monument autobiografic* Poezie și adevăr, *și lumea Lübeckului, acolo unde se afla cunoscuta Casă Buddenbrook, și apoi aceea a*

[1] Dispută reînviată în anul ce a trecut, cu prilejul reprezentării filmului *Moartea la Veneția*, inspirat din celebra nuvelă a lui Thomas Mann, realizat de Luchino Visconi, care a împrumutat personajului central, interpretat de Dirk Bogard, cîteva din trăsăturile portretului moral și fizic al lui Gustav Mahler.

[1] „Arhetipurile sînt ca albia unui riu din care apa a secat, dar pe care o poate din nou umple după perioade a căror durată nu poate fi determinată...

Arhetipurile au fost totdeauna protectoare și salvatoare" (vezi C.C. Jung-*L'ame et la vie*, Paris, Ed. Buchet-Chastel, p. 63—65).

orașului hanseatic Hamburg era practic inexistentă. De aceea, pășind în sanctuarul goetheean, Thomas Mann avea sentimentul că pătrunde într-un univers familiar, cu nimic deosebit de cel al copilăriei lui: „Ca ambianță, stil, atmosferă, scările, odăile acestei case îmi erau cunoscute de mult". Reprezentau „locul de obîrșie așa cum se află scris în carte, în cartea vieții mele — și în același timp deschideau o poartă către eternitate". De aici, și credința pe care Thomas Mann o mărturisește cu francheță, și anume, că „nu pot vorbi altfel despre Goethe decît cu dragoste, adică într-o familiaritate a cărei cutezanță este atenuată de conștiința vie că între el și mine este o distanță incomparabilă". Scriitorul nu-și poate ascunde și mîndria rezultată din conștiința faptului că numai cei ce se simt acasă „în locuința părintească a lui Goethe de la Frankfurt" pot vorbi despre el cu „familiaritate", și aceasta deoarece „propria lui substanță morală" era și a marelui „om și scriitor, sau, mai bine zis, a acestui mare om cu întruchipare de poet". De Wagner — pe care toți criticii îl așază printre maeștrii ce au influențat în modul cel mai direct și mai profund opera sa[1] *— se apropie pe aceeași cale afectivă,*

[1] „Vocația marelui roman polifonic nu este «realistă», chiar dacă Thomas Mann și-a extras procedeele din realism. Ea este simfonică. Tot simfonică este și acțiunea din *Muntele vrăjit* (1924). Intriga, de altfel, nu mai este acolo nici materială, nici socială, ea se întemeiază pe conflictul ideilor și viziunilor asupra lumii... Poate pentru prima oară de la *Decameron* încoace universul concret și cel abstract sînt așezate într-un vas închis (nu îndrăznim să spunem în infuzia culturii). Era nevoie de

trasformată într-o adevărată devoțiune. „Desfătarea" nu este unicul sentiment încercat de scriitorul care în cursul acestui studiu se dovedește nu numai un familiar al acestei opere, ci și un avizat exegct al ei. Thomas Mann mărturisește că „a învățat" din această operă, că de ea s-a apropiat fie trăind „orele fericirii adînci în singurătate, fie „în mijlocul mulțimii din teatru, ore pline de deliciile sentimentelor și ale inteligenței, ore de pătrundere în semnificații emoționante și măreție cum nu le poate dărui decît arta aceasta".

Fără îndoială, admirația sa față de maeștrii precum Wagner și Goethe — despre care vorbește în paginile acestei cărți — ca și pentru Freud sau Nietzsche se explică nu numai prin conștiința apartenenței sale la același mediu național, ci și prin fascinația pe care secolul al XIX-lea a avut-o asupra sa. Secolul al XIX-lea era considerat una din cele mai fertile epoci în istoria artei, a gîndirii și a științei: „Grădina vrăjită a picturii impresioniste franceze, romanul englez, francez, rus, științele naturale germane — nu, nu e un secol oarecare! Privit în perspectivă, ne apare ca o pădure de oameni de seamă. Și această privire înapoi, distanțarea aceasta ne permite să surprindem asemănarea între ei toți, pecetea comună pe care, cu toate deosebirile ființei și puterilor fiecăruia, epoca le-a imprimat-o". Dacă este de acord că relația noastră față de secolul al XIX-lea este

simțul germanic al simbolului pentru a uni în felul acesta viața cotidiană și frazeologia; și mai era nevoie de arta compoziției orchestrale, căreia biograful lui Wagner îi datorează abilitatea profesiei sale". (R. M. Albérès — *Istoria romanului modern*, EPLU, p. 108—109).

aceea de la fiu la tată, ceea ce comportă, fără îndoială, un spirit critic, Thomas Mann admiră în veacul trecut tendința spre monumentalitate și grandios, spre opera fundamentală, care se unește după părerea lui „destul de straniu" cu o pasiune pentru „miniatural și minuțios, pentru detaliu sufletesc". Aspirația spre grandios, monumental, îl face pe Mann să așeze alături opere care în momentul elaborării lor nu păreau să aibă nici-o afinitate — Les Rougon Macquarts *al lui Zola, romanele tolstoiene și marile creații ale lui Wagne. Meditează, de asemenea, asupra afinităților dintre Wagner și Ibsen. În opera celui ce scrie* Cînd noi morții vom reînvia, *Thomas Mann află „mijloacele, efectele, vrăjile, imboldurile cele mai adînci care îmi erau familiare din lumea sunetelor wagneriene". De aceea, remarcă o „afinitate" ce constă nu numai în „măreția" ei, dar și în „felul ei multilateral de a fi măreață". Apropierea dintre cei doi creatori ai secolului al nouăsprezecelea o află mai întîi în modul în care fiecare dintre ei au desăvîrșit* opera și piesa socială, *renunțînd, în cazul lui Ibsen, la ceea ce mai ținea de tehnica lui Dumas, iar în cazul lui Wagner, la ceea ce ținea de opera italiană, în sensul „perfecționării și depășirii, al dezvoltării vechiului în forme noi și nebănuite". Dar nu numai atît. Pe cei doi îi unește, după părerea lui Mann, „rotunjimea sferică, desăvîrșirea uriașelor creații social-revoluționare ale tinereții și a ceremonialelor mitice ale bătrîneții".*[1]

[1] O părere opusă are Eric Bentley, în *Wagner and Ibsen : A. Contrast.* Vezi *The Playwright as Thinker*, Meridian Books, New York, 1957, care susține : „Wagner

Fără îndoială, admirația lui Thomas Mann față de Ibsen se explică și prin simțul monumentalului pe care scriitorul german l-a avut, prin deosebita lui sensibilitate față de opera încărcată de semnificații filosofice. Alături de Tolstoi sau Dostoievski, acesta era, ca și Wagner, creator al mitologiei secolului al XIX-lea, atunci cînd, încă, eroul literar e chintesență a unei istorii legendare cum se întîmplă la Wagner, a istoriei imediate la Tolstoi, a vieții de toate zilele la Ibsen sau — după opinia lui Thomas Mann — la Zola, personaj mitologic, și nu cum avea să se întîmple în veacul nostru, cînd noțiunea se degradează, și vedeta. steaua de cinema, de muzică ușoară, sportivul aveau să le ia locul.

---

este marele exponent al tragediei legendare, Ibsen al tragediei moderne" (p. 78). „La antipodul lui Wagner nu se află Nietzsche, ci Ibsen" (p. 90). „Ibsen și Wagner aparțin aceleiași societăți și au, ca atare — ca oameni — multe lucruri exterioare în comun. Erau activi, oameni care au călătorit prin Europa. Nici unul nu se bucurase de o educație aleasă sau de lecturi numeroase. Amîndoi își dedicau întreaga viață artei și trăiseră spre a cîștiga un imens prestigiu în societatea pe care o luaseră cu asalt. Dar astfel de asemănări sînt superficiale. În esență, cei doi artiști erau diametral opuși. Wagner era boem, egoist, expansiv, foarte vorbăreț, un iubit înfiăcărat și schimbător, un gînditor de mare amplitudine, confuz și lipsit de humor. Dacă Ibsen era egoist, era și rezervat și autocritic din cale-afară. La fel ca piesele lui, era corect, bine îmbrăcat și respectabil în ceea ce privește înfățișarea exterioară, dar, la fel ca piesele lui, era zbuciumat pe dinăuntru. Cu toate că îi făcea plăcere faptul că era o figură națională, tot atît de mult ca și lui Wagner, simțul ascuțit al pericolelor care pîndesc prestigiul lui este un leit motiv al ultimelor sale piese".

Evoluția artistică a lui Thomas Mann n-a urmat nici calea vastelor fresce naturaliste ale lui Zola, nici monumentalitatea lui Tolstoi.

De aceea, drumurile sale s-au și despărțit de cele ale unui Roger Martin du Grad, Jules Romains, Georges Duhamel, Galsworthy, exponenții tradiției romanului frescă-burgheză în secolul al XX-lea. După Casa Buddenbrook *(1901),* care îl *înscria printre cei ce continuau mai ales direcția zolistă și balzaciană a prozei secolului al XIX-lea, Thomas Mann a evoluat cu osebire spre analiza psihologică a unor cazuri crepusculare, cum s-a întîmplat în* Moartea la Veneția, *a unor lumi închise —* Tristan, Muntele magic — sau a unui *destin artistic, ca în* Doctor Faustus. *Nu trebuie cu nici un chip să deducem de aici absența unei determinări sociale a operei lui Thomas Mann (și cît de minuțios ne este descrisă viața de familie germană în primele pagini din* Doctor Faustus !), *dar proza lui a evoluat în special spre introspecția psihologică și intelectuală, dezvoltînd deci proza modernă ce urmează lui Dostoievski, îmbogățită de cunoașterea lui Freud. De fapt, Thomas Mann vorbește de influența sau, mai bine zis, de un „acord intuitiv, foarte straniu", între Wagner și maestrul psihanalizei, exemplificînd în special cu scene din operele* Siegfried *și* Parsifal, *susținînd că „eroinele lui Wagner se caracterizează printr-o nobilă isterie, au ceva somnambulic, extatic și vizionar, îmbinînd romantismul lor eroic cu un modernism ciudat și neliniștitor". Dar Richard Wagner — această personalitate care a stîrnit admirație fanatică și ură, în jurul operei*

căreia s-au dat bătălii ce au angrenat mari nume ale culturii universale, de la Baudelaire la Nietzsche — era numai un om al secolului al XIX-lea ? Punînd această întrebare, ne apropiem de esența cărții, și anume, faptul că, deși cei doi maeștri germani, ca și Cervantes, sînt prezentați în complexul intelectual, moral și istoric al secolului și al țării lor, pe toți trei Thomas Mann îi vede, mai înainte de toate, ca pe făuritori de mit. Mărturisea în eseul dedicat lui Don Quijote *că și el a încercat o unire a mitului cu umanitatea, și în consecință a urmărit cum acești artiști neobișnuiți au creat o mitologie tocmai datorită faptului că sînt moștenitorii unei îndelungi tradiții. Dacă în cazul lui Wagner critica este aproape unanimă considerîndu-l pe compozitor nu numai un revoluționar, ci și un produs al unei îndelungi tradiții a spiritului german de a înțelege muzica*[1], *Thomas Mann afirmă că Wagner este „descoperitor*

[1] Vezi pe larg capitolul *Wagner avant Wagner*, în André Coeuroy — *Wagner et l'esprit romantique*, Gallimard, Idées nr. 86, p. 9—82. „Arta integrală, sau sinteza tuturor artelor, este din leagăn teoria oricărui artist german. Wagner nu a fost de loc un precursor. El nu este decît moștenitorul unei tradiții spirituale ce a făcut din muzică un cult național" (p. 16). Vezi în ceea ce privește inovațiile lui Wagner în structura muzicală propriu-zisă și părerea lui René Leibowitz în *Histoire de l'Opéra* (Buchet-Chastel, 1957) „.... opera lui Wagner, în timp ce se revoltă împotriva unor anumite principii fundamentale ale tradiției, nu face adesea decît să explice ceea ce se află în stare implicită la anumiți înaintași și că în loc de ruptură avem de a face cu acumulările cele mai considerabile pe care istoria artei lirice le-a cunoscut vreodată" (p. 224).

al mitului", „mîntuitor al operei prin mit", avînd o putere fără egal de a „invoca mitul și de a-i da viață nouă". El consideră că autorul lui Parsifal *s-a găsit pe sine atunci „cînd a găsit calea de la opera istorică spre mit". Opera lui Wagner o vede țîșnind dincolo de tradiția istoricește atestată, și anume, din „adîncurile preculturale ale mitului", fiind în același timp una din expresiile romantismului, care, după cum spuse Thomas Mann, realizează, în special prin muzică, caracterul său cel mai popular ce cheamă pe fiecare și nu interzice nimănui accesul la artă*[1].

Dar și în opera lui Goethe, „acest fiu spiritual al burgheziei", „stăpînul și îndrumătorul unei epoci de viață culturală germană, al epocii clasice de cultură", Thomas Mann descoperă „forța creatoare de mit, cum se află numai în cele mai mari apariții omenești care s-au perindat pe Pămînt." Fiu al secolului al XVIII-lea și al celui de al XIX-lea, Goethe este în perspectiva autorului nostru „un fiu al veacului al XVI-lea, al epocii Reformei, frate la fel de bun cu Luther ca și cu Erasm".

Dar Cervantes, cu cei doi eroi ai săi, deveniți și ei, alături de Tristan *sau* Faust, *expresii ale mitologiei universale? Eseul asupra lui nu-i o simplă meditație în clipele de destindere provocate de o croazieră atlantică. Disparitatea impresiilor care privesc viața pestriță de pe un transatlantic, modul la prima vedere întîmplător al aso-*

[1] Pe larg asupra acestei probleme, vezi André Coeuroy, lucrarea citată.

cierii acestor impresii nu trebuie să ne facă să credem că aici rigurosul artist gînditor, care ni-l amintește mai degrabă pe tenacele Goethe, prin stăruința și temeinicia sa, dar și înflăcărarea și expansiunea wagneriană, părăsește drumul observației pertinente fundate științific pentru asociații întîmplătoare și hazardate. Și Cervantes este pentru Thomas Mann un făuritor de mit, mai ales prin cele două personaje — Don Quijote și Sancho Panza — care exprimă istoria și spontaneitatea poporului spaniol în tot ceea ce au ele mai neașteptat și mai ciudat[1]. *Dar în același timp, cei doi eroi reprezintă mai mult decît psihologia națională. Ei constituie una din modalitățile de a reacționa ale omenirii în fața vicisitudinilor de tot felul. Pe Thomas Mann — scriitorul care a meditat atît de adînc asupra soartei creatorului, a intelectualului în general, care în fond ne-a dat primul în secolul nostru imaginea dramei intelec-*

[1] Cu privire la interesul lui Thomas Mann pentru problemele mitului, a se vedea William Troy — *Selected Essays*, Rutgers University Press, care consideră că era numai în chip aparent vorba de o inconsecvență în gîndirea raționalistă a acestuia. Întoarcerea la mit o considera „o sinteză între rațiune și experiență, plină de cele mai înalte virtualități pentru timpul nostru". Această preocupare e mai veche, și criticul demonstrează că „cea mai superficială lectură a romanelor sale timpurii relevă în ce măsură imaginile și simbolurile subliniind sau apărînd pur și simplu de-a lungul expunerii analitice și discursive sînt apte să capete tiparul mitului. Este ca și cum am fi confruntați cu două serii de semnificații, cu structurile lor corespunzătoare — cea logică și cea simbolică — ca și cum întrepătrunderea dialectică între cele două semnificații alcătuiesc opera lui ca un întreg".

tualului-artist ce își trăiește condiția așezată nu numai în ecuația ei socială, ci și, în primul rînd, pe dimensiunea ei interioară — îl preocupă și fizionomia morală a lui Goethe sau Wagner. Omul Wagner a fost și el subiect de controversă acerbă, ca și opera sa. Temperamentul său de loc rectiliniu, ciudățeniile caracterului său nu au lăsat indiferent pe niciunul din biografi, și deci nici pe Thomas Mann. „...Și firea lui Wagner — spunea autorul Muntelui magic într-o plastică definiție — se compune din voința sumbră, insistentă și chinuitoare către putere și satisfacție, pe de o parte, și din imboldul spre purificare morală și mîntuire, pe de altă parte, din pasiune și dorința de liniște". Firea lui „complexă și contradictorie", natura lui „echivocă" și „polisemantică" îl făceau pe Thomas Mann să-l considere pe Wagner drept un romantic tipic, dacă nu i-ar fi fost teamă de un numitor comun care să ducă la uniformizarea acestei personalități. Pentru că, în același timp, Thomas Mann situează caracterul „antinomic" — așa cum îl numește el — al lui Wagner în atmosfera burgheză cu pesimismul moralist al secolului al XIX-lea, unită însă și cu acel sentiment al monumentalului despre care am mai vorbit. Desigur, este necesar să precizăm înțelegerea unei noțiuni pe care o întîlnim atît în studiul despre Wagner, cît și în cel despre Goethe. Vorbind de „atmosfera burgheză", Thomas Mann nu dă acestei noțiuni un înțeles legat de societatea capitalistă și de sistemul ei de valori în accepțiunea de astăzi a cuvîntului, ci de un anumit sentiment de ordine,

siguranță, tenacitate, disciplină, stabilitate, de lucru îngrijit și elaborat, pe care mai ales lumea orașelor germane îl crease. Fără îndoială, această noțiune cuprinde deopotrivă și sentimentul de tihnă, confort și chiar un anume lux. La un moment dat, citînd o scrisoare a lui Wagner, Thomas Mann, se întreabă ce anume este mai burghez în felul de a fi al celui ce a scris Maeștrii cîntăreți : „plăcerea pentru lux, ori faptul că o dimineață fără lucru i se pare atît de insuportabilă ?" Portretul lui Goethe nu conține atîtea trăsături contradictorii și șocante ca cele despre care s-a vorbit și are să se mai vorbească în cazul lui Wagner. La autorul lui Faust, predominante erau „deprinderile cele mai simple și mai firești ale unui om de familie bună, cu educație aleasă", definitoriu este un ritm statornic al fenomenelor naturii și al vieții, un adevărat cult al folosirii rodnice a timpului, ceea ce a dus în ultimă instanță la o viață bogată în fapte deosebite. Dar observațiile sale asupra configurației psihologice a acestor trei artiști reprezintă mai mult decît pertinente definiri ale personalității lor. Dacă la Wagner, cu toate neliniștile lui, cu toată goana lui după glorie, bani, lux, cu toată instabilitatea ființei sale, releva străduința în elaborarea operei, la Goethe lăuda munca neîncetată, „cinstirea, gospodărirea timpului", care „duce la folosirea fiecărui minut, făcînd din viața sa una din cele mai sîrguincioase și mai bogate din cîte au existat", iar la Cervantes subliniază faptul că „operele mari au fost rezultatul unor intenții modeste". Pornind de aici, spune că „ambiția nu trebuie să stea la

început, înainte de crearea operei, ea trebuie să crească o dată cu opera... trebuie să fie legată de operă, și nu de Eul artistului". Artistul care n-a ocolit nimic din frămîntările, înălțările și prăbușirile celor care, asemenea lui, au fost torturați de ideea perfecțiunii, a aflării drumurilor noi în artă, de destinul omului superior înzestrat nu putea să facă abstracție de întrebările nevralgice care i-au chinuit pe cei trei. Studiile și impresiile sale nu sînt doar excursii de istorie literară. Scrise — așa cum am văzut — în timpul și înaintea unor opere capitale privind destinul intelectualului și al artei, cele trei eseuri se înscriu în chiar miezul unor dezbateri cît se poate de vii despre semnificația creației celor trei maeștri. Wagner, în primul rînd, a cărui operă începuse să fie anexată ideologiei național-socialiste în plină afirmare pe atunci. Thomas Mann subliniase că Wagner a fost împotriva artei înțeleasă ca lux și a luxului în artă, definise antiaristocratismul concepției compozitorului privind arta — concepție exprimată prin ideea fundamentală a Maeștrilor cîntăreți, *care proclamă poporul drept „suprem critic de artă". În același timp, Thomas Mann evidențiază gravitatea artei lui Wagner, disprețul lui pentru efectul fără cauză. De acord cu toți cei ce au înțeles rădăcinile germanice ale artei lui Wagner, Mann își arată însă totalul său dezacord cu interpretările care se dădeau în perioada respectivă acestui sentiment național atît de evident, atît de organic și atît de plastic reliefat de opera lui Wagner. A considera pe Wagner ca un precursor al gîndirii național-socialiste ar însemna, după*

cum afirmă el, „să știrbim puritatea evoluției gîndirii sale".[1] Thomas Mann demonstrează că ideea națională în opera lui Wagner este istoricește legitimată, reprezentînd „o valoare a viitorului". El consideră pe Wagner „mai mult socialist", „utopist" care năzuie spre o societate „fără clase, liberată de lux și de blestemul aurului, întemeiată pe iubire, așa cum o visa el, ca un public ideal pentru arta lui. Inima lui bătea pentru cei sărmani, împotriva celor avuți". Nu eludează contrastele personalității sale, care, după ce a plătit cu exilul atitudinea revoluționară din timpul anului 1848, și-a tăgăduit propriile credințe[2]. Generalizînd, Thomas Mann ajunge la concluzia că Wagner a urmat pînă la urmă drumul descendent al burgheziei germane: „de la revoluție la decepție, la pesimism spre o interiorizare resemnată".

---

[1] Deosebit de interesantă ni se pare afirmarea unei atitudini identice în aceeași epocă de către criticul român Emanoil Ciomac, care, în *Viața și opera lui Richard Wagner* (București 1934, p. 300 și următoarele), spunea: „Cînd vedem însă că această profesiune de credință antimaterialistă, că această Religie nouă de caritate și împăciuire universală e acaparată și mărginită într-un naționalism strict teutonic și nordic, ne întrebăm dacă e bine tălmăcită în Germania de azi gîndirea finală a celui ce a scris la urmă pe *Parsifal*".

[2] Că și în perioadele de maximă înflăcărare revoluționară Wagner face concesii principiilor sale antiaristocratice pentru a obține unele avantaje materiale, ne atestă aceste cîteva rînduri dintr-o scrisoare către Minna Wagner: „Tot ceea ce Liszt face pentru mine, mi-o dovedește ultima sa scrisoare, în care mă anunță că ți-a trimis o sută de taleri: banii provin, spune el, de la un admirator al lui *Tannhäuser*, pentru plăcerea pe care i-a procurat-o această operă, dar nu dorește să-i fie amintit

Analizînd atitudinea lui Wagner față de țara și poporul său, atitudine care nu a fost rectilinie și din pricina stării de nemulțumire a lui Wagner față de neînțelegerea cu care îi era întîmpinată opera („Germania este bună sau rea în măsura în care crede în el ori, dimpotrivă, îi refuză această încredere"), analizînd sursele adînc naționale ale muzicii lui (deși subliniază că spre deosebire de Schumann, Schubert și Brahms muzica populară nu constituie „tonul fundamental" al muzicii lui Wagner), Thomas Mann ajunge la concluzia că opera maestrului de la Bayreuth „este o revelație eruptivă a firii germane" și o „reprezentare dramatică a acesteia". Dar ea atinge dimensiunile universalului, al esteticii europene, pe care el nu a nesocotit-o, ci, dimpotrivă, a propulsat-o pe căi noi. De aceea au fost alături de el cei ce reprezentau atunci noul în artă, precum Baudelaire, ținînd să evidențieze caracterul ei universal ce transcenda chiar romantismul ei funciar — curent care, după cum se știe, a fost cel dintîi ce a pus în evidență specificul național al artei. Thomas Mann demonstrează ce anume elemente ale operei lui Wagner aparțin curentului simbolist, așezîndu-i deci creația în „corelații sufletești" pe care interpreții ce insistau numai asupra caracterului

numele. Mi-a cerut în același timp, dar după apariție, să dedic partitura pentru pian a operei *Tannhäuser* marelui duce moștenitor de Weimar, ceea ce am făcut imediat, adăugînd chiar cîteva versuri care — fără a compromite opiniile mele liberale — vor face totuși efectul dorit (*Lettres de Richard Wagner à Minna Wagner*, Gallimard, 6-e edition, p. 54, scrisoare datată 11 august 1849).

național al creației maestrului nu le puseseră în evidență. E drept însă că Baudelaire insistase asupra caracterului universal *al creației lui Wagner, ca și asupra caracterului ei* modern[1]. *Fără îndoială, numeroase sînt punctele de impact între doctrina simbolistă și arta wagneriană, unele din ele amintite și de Thomas Mann, printre care aș menționa drept cea mai elocventă această dorință comună de contopire a artelor. Desigur, Baudelaire nu anexa integral pe Wagner simbolismului, ci căuta în special să afirme valoarea universală a operei maestrului german, împotriva spiritului închistat artistic ce domnea în lumea muzicală a Franței acelei vremi, ca și împotriva unei mărginiri naționale ce refuza un șoc atît de puternic venit din altă parte. Readucerea în discuție a relației simbolism — Richard Wagner de către Thomas Mann nu constituie o simplă reluare a unei vechi discuții, ci un prilej de a sublinia în chip polemic caracterul universal al artei compozitorului, al acelor trăsături ale esteticii sale ce ple-*

[1] Thomas Mann vorbește de „O lume colorată, fantastică, îndrăgostită de moarte, o lume a romantismului occidental și tîrziu, ne evocă numele său, o lume a pesimismului. cunoscătoare a rarelor droguri și de un rafinament extrem al simțurilor..." Baudelaire exprimă astfel impresiile sale : „El posedă arta de a traduce, prin gradații subtile, tot ceea ce este excesiv, imens, ambițios în omul spiritual și natural. Mi se pare cîteodată că, ascultînd această muzică ardentă și despotică, regăsim pictată pe fundul tenebrelor, sfîșiată de visuri, déliranta concepție a opiului" (citatele din Baudelaire urmează ediția *Oeuvers complètes*, Bibilothèque de la Pléiade, N.R.F. Gallimard).

dau împotriva unilateralității cu care opera wagneriană era discutată atunci, mai precis, într-o perioadă în care sublinierea excesivă a trăsăturilor naționale ducea la denaturarea sensului operei lui Wagner[1]. *Tot astfel se explică și abordarea uneia din aspectele personalității lui Goethe, care au stîrnit nu numai interesul exegeților săi, ci au creat o anume stare de spirit în jurul numelui său. Personalitatea „consilierului aulic" era considerată fie o expresie a conservatorismului, fie a conformismului, olimpianismul său era situat deopotrivă la antipodul neliniștilor beethoveniene sau al revoltei schilleriene. După opinia lui Thomas Mann, „Schiller reprezintă ideea politică, democratică, în timp ce Goethe este reprezentantul*

[1] Cu privire la această problemă, a se vedea André Coeuroy — *Wagner și spiirtul romantic,* ediția citată, în special p. 270—286, în care autorul pornește de la premisa că „Wagnerismul n-a creat un climat simbolist. El s-a plasat la momentul oportun într-un climat muzical deja cald, pe care l-a făcut torid. El s-a mărginit să ajute pe simboliști să aibă și mai net conștiința «muzicalității»" (p. 271). Cu privire la ecoul operei lui Richard Wagner în conștiința lui Baudelaire, a se vedea *L'univers poétique de Baudelaire* de Lloyd James Austin, Ed. Mercure de France, în special p. 250—281. Autorul pleacă de la constatarea că în momentul descoperirii lui Wagner opera lui Baudelaire fusese scrisă și că, în consecință, această întîlnire avea mai ales „o valoare simbolică, a cărei importanță pentru arta și gîndirea poetului nu poate fi exagerată..." Baudelaire „află în muzica lui Wagner confirmarea ideilor sale : nu vedea un rival periculos pentru poezie și nici un model ce putea fi urmat. Generația următoare se va apleca neliniștită asupra problemelor raporturilor dintre muzică și poezie..." (p. 260).

ei pe plan spiritual și cultural". „Lui Goethe — adaugă Thomas Mann — îi era străin patosul luptei pentru libertate în formă politică și umanitară". În schimb, el era „un luptător și un eliberator pe plan moral". Deși vorbește despre înclinația „conservatoare" a lui Goethe, Thomas Mann demonstrează că „un singur lucru nu este cu putință : să te referi la Goethe ca reprezentant al vreunei reacțiuni spirituale". Desigur, chiar noțiunea „conservatorism" trebuie, în cazul lui Goethe, să fie nuanțată, deoarece, așa cum spune și autorul Casei Buddenbrook, *putem vorbi mai degrabă de o nevoie de ordine în slujba căreia el punea „rațiunea și lumina". De aceea, Goethe a fost împotriva reacționarismului în artă și s-a opus obscurantismului.*

Cînd spuneam la începutul acestor rînduri introductive că studiile prezentate astăzi publicului român sînt interesante și pentru definirea evoluției gîndirii și atitudinii lui Thomas Mann, mă refeream și la o profesiune explicită conținută în eseul asupra lui Goethe. Cel ce scrisese în 1918 Reflecțiile unui apolitic *afirmă acuma un principiu de excepțională importanță, ce trebuie să fie reținut : „Nimeni nu poate fi apolitic. Nu poți fi decît antipolitic — ceea ce vrea să zică conservator — în timp ce spiritul politicului este în sine revoluționar și umanitar". Thomas Mann considera că dacă în cazul lui Richard Wagner suflul național și această aplecare spre valorile eterne pot fi degradate pînă la naționalismul despre care vorbeam mai sus, Goethe a respins naționalismul chiar atunci cînd acesta avea o justificare istorică.*

Așa-zisa indiferență a lui Goethe față de preocupările politice, „olimpianismul" său, nu a însemnat „lipsă de dragoste pentru om" și, mai ales, nu a însemnat o retragere din fața vieții, un scepticism general. Revelatoare în acest sens este mărturia sa privitoare la șocul vitalist resimțit atunci cînd pe fondul unei influențe filosofice schopenhaueriene a cunoscut una din poeziile lui Goethe. De aceea, analizînd ceea ce datorează Goethe spiritului burghez, al cărui produs a fost și pe care l-a ilustrat plenar, Thomas Mann demonstrează cum vizionarismul ultimei perioade a vieții celui ce a scris Faust, *interesul său mărturisit pentru marile probleme ale omenirii, pentru proiectele îndrăznețe ce se desemnau sau se schițau atunci, atestă depășirea sau chiar „înfrîngerea" — cum o numește el — a umanismului individualist și afirmarea principiilor forței colective și creatoare a mulțimilor. Ochii lui, așa cum spune Thomas Mann, îmbrățișau întreg pămîntul, și durerea resimțită de alt popor era durerea sa. Demonstrînd dragostea atotcuprinzătoare a lui Goethe, contribuția adusă de el la definirea conceptului de literatură universală, ideea fraternității umane, Thomas Mann dă eseului său un sens actual, demonstrînd lipsa de aderență a marilor spirite ale culturii germane cu ideologia oficială națională-socialistă, faptul că orice încercare de anexare sau de folosire a lor pentru susținerea unor idei nocive nu se baza pe o cunoaștere complexă a operei. Așa se și explică de ce trecînd cu meditațiile sale pe un alt tărîm, acela al literaturii hispanice, Thomas Mann se oprește asupra unei*

figuri precum Don Quijote, punînd în lumină tocmai acele trăsături ce evidențiază nobletea firii sale. Dar în același timp, apropiat de înțelegerea pe care Unamuno o dădea lui Don Quijote („Don Quijotismul nu este decît vatra cea mai disperată a luptei evului mediu împotriva Renașterii care se naște din el" ; sau : „Ca un nou Savonarola — Don Quijote italian la sfîrșitul secolului al XV-lea — el se luptă împotriva evului modern imaginat de Machiavel și care avea să sfîrșească atît de comic."[1]), Thomas Mann vedea în această nobilă figură o expresie a creștinismului. Socotind ideea de înjosire *și* înălțare *o idee de esență creștină, autorul își amintea de eroul romanului său* Iacob, *cu care îl asemăna pe cavalerul de la Mancha. De aici Thomas Mann susține ideea creștinismului drept una din cheile de boltă ale culturii europene. Dar ceea ce pentru anume perioade reprezintă o realitate istorică de necontestat, generalizarea ei, mai ales după ce cultura europeană cunoaște afirmarea plenară a iluminismului sau a raționalismului, tocmai în momentul în care creștinismul devenise o dogmă opusă progresului artistic, se explică prin aceeași atitudine polemică a lui Thomas Mann împotriva agresivității, a brutalității, a tot ceea ce însemna dispreț față de om. Însă în același timp, aici transpare și una din contradicțiile gîndirii și creației sale reflectate, ca*

[1] Vezi Miguel de Unamuno — *Le sentiment tragique de la vie, Idées,* N.R.F., capitolul *Don Quichotte dans la tragi-comédie europeenne contemporaine,* (p. 340—377).

să-l citim pe criticul american William Troy, în „lupta pe viață și pe moarte între tradiția epuizată a umanismului burgheziei liberale și misticismul care reînvie".

Dar pe marginea unei cărți atît de densă și atît de bogată în idei ce privesc trei mari creatori ai omenirii se poate glosa extrem de mult. Ne vom opri, nu înainte de se saluta apariția acestei strălucite expresii a gîndirii secolului nostru aflate necondiționat în slujba ideilor de progres, demnitate umană și de încredere în viitor, o carte în care — cu toate punctele de vedere ce nu-și mai află astăzi viabilitatea — citim gîndurile unor conștiințe militante, ale unui mare creator, ce a făcut din scris una din expresiile luptei împotriva naționalismului, a obscurantismului, a conservatorismului.

Valeriu Râpeanu

MĂREȚIA ȘI PĂTIMIRILE LUI RICHARD WAGNER

Lucrarea a fost scrisă la împlinirea a 50 de ani de la moartea lui Richard Wagner și comunicată, sub formă de prelegere, la 10 februarie 1933, în Auditorium Maximum la München.

Il y a là mes blâmes, mes éloges
et tout ce que j'ai dit.

MAURICE BARRES

Suferindă și măreață, ca și cel de al XIX-lea secol, a cărui expresie perfectă este, figura spirituală a lui Richard Wagner se înalță în fața ochilor mei ; cu fizionomia brăzdată de toate trăsăturile sale, împovărată de toate pornirile sale, așa o văd, și abia dacă pot să disting dragostea pentru opera sa — unul dintre cele mai extraordinar de discutabile, ambigue și fascinante fenomene ale lumii creației — de iubirea pentru acel secol în care și-a trăit viața, această viață neastîmpărat de vagabondă, chinuită, demonică și neînțeleasă, ce sfîrșește în strălucirea gloriei universale. Noi cei de astăzi, absorbiți de

obiective ce nu-și au pereche ca greutate și noutate, avem prea puțin timp și puțină dispoziție de a fi drepți față de epoca rămasă în urma noastră (o numim cea burgheză); noi stăm față de secolul al XIX-lea în relația de fiu-tată: plini de spirit critic, precum se cuvine. Ridicăm din umeri față de credința lui, o credință în idei, ca și față de necredința lui, adică relativismul lui melancolic. Ni se pare că loialitatea sa liberală față de rațiune și progres merită doar un surîs, materialismul lui îl găsim prea compact, iar prezumția sa monistă de a explica tainele universului ne pare grozav de plată. Totuși, orgoliul lui științific a fost compensat, ba chiar întrecut de pesimismul lui, de intima legătură muzicală cu noaptea și cu moartea, legătură care, probabil, îl va caracteriza în viitor mai puternic decît orice altă trăsătură. Iar de aceasta se leagă și o înclinație, o pornire spre marea anvergură, spre opera fundamentală, spre monumental și grandios, prin cantitate, unită, destul de straniu, cu o pasiune pentru miniatural și minuțios, pentru detaliu sufletesc. Da, o măreție, și anume, una sumbră, îndurerată, o măreție în același timp sceptică și încărcată de amărăciunea, de fanatismul adevărului, care, în beția clipei de frumusețe efemeră, știe să găsească o scurtă fericire, lipsită de credință — aceasta este esența și pecetea veacului; statuia lui s-ar cuveni să arate, pe plan moral, ceva echivalent cu împovă-

rarea și încordarea musculară a lui Atlas, care să amintească de lumea chipurilor lui Michelangelo. Ce poveri gigantice au fost purtate pe atunci, poveri epice în supremul înțeles al acestui cuvînt imens — aici fiind cazul să ne gîndim nu numai la Balzac și Tolstoi, ci și la Wagner. Cînd acesta, în anul 1851, expusese, într-o scrisoare solemnă către prietenul său Liszt, planul *Nibelungului,* Liszt îi răspundea din Weimar: „Pune-te pe lucru și muncește fără preget la opera ta, în vederea căreia am putea stabili cam același program ca cel statornicit de corpul canonicilor din Sevila pentru arhitecți la construirea Catedralei: «Clădiți-ne un astfel de templu, încît viitoarele generații să zică: au fost niște zmintiți canonicii care au întreprins o operă atît de extraordinară». Și totuși catedrala stă în picioare!“ Acesta este secolul al XIX-lea!

Grădina vrăjită a picturii impresioniste franceze, romanul englez, francez, rus, științele naturale germane, muzica germană — nu, nu e un secol oarecare! Privit în perspectivă, ne apare ca o pădure de oameni de seamă. Și abia această privire înapoi, distanțarea aceasta ne permite să surprindem asemănarea între ei toți, pecetea comună, pe care, cu toate deosebirile ființei și putinței fiecăruia, epoca le-a imprimat-o. Zola și Wagner, *Les Rougon-Macquarts* și *Der Ring des Nibelungen* — acum cincizeci de ani nu i-ar fi trecut

nimănui prin cap să-i pună alături pe acești creatori, aceste opere. Cu toate acestea, au multe afinități. Astăzi ne izbește înrudirea lor întru spirit, intenții, mijloace. Nu-i unește doar ambiția măreției, gustul artistic pentru grandios și masiv, și în tehnică, leitmotivul homeric, ci înainte de toate naturalismul lor, care se intensifică pînă la simbolic și se înalță pînă la mit ; căci cine ar putea nega în epica lui Zola acest simbolism și această înclinare spre legendar, ce ridică figurile pînă la suprareal ! Nu este oare acea Astarte din cel de al doilea Imperiu, numită Nana, un simbol și un mit ? De unde-și trage ea numele ? Este un sunet primitiv, un gîngăvit timpuriu, senzual, al omenirii ; Nana a fost o poreclă a zeiței babiloniene Ișter. A știut oare Zola aceasta ? Dacă n-a știut-o, cu atît mai stranie și mai semnificativă este coincidența.

Tolstoi posedă și el această vastitate specifică naturalismului, această cuprindere democrată. Și el are leitmotivul, autocitatul, expresiile stereotipe, care caracterizează pe eroii săi. Perseverența sa în a repeta și insista, hotărîrea inexorabilă de a nu-l cruța de loc pe cititor, extraordinara sa voință de a fi plictisitor i-au fost adesea reproșate. Iar despre Wagner, Nietzsche spune că este în orice caz geniul cel mai nepoliticos, că ar socoti auditorul ca pe un oarecare... că repetă un lucru pînă la disperare, pînă cînd omul îl crede. Este și aceasta o

înrudire, însă una mai adîncă sălășluiește în elementul social și etic, care le este comun ; puțin importă că Wagner a văzut în artă un arcan sacru, un remediu universal împotriva relelor societății, pe cînd Tolstoi a respins-o spre sfîrșitul vieții sale ca pe un lux frivol ; căci și Wagner a respins arta ca lux. Purificarea și sfințirea artei însemnau pentru el un mijloc de purificare și sfințire a unei societăți corupte ; Wagner a fost un catartic, un moralist care, prin mijloacele consacrării estetice, voia să libereze societatea de lux și de domnia banului, de lipsa de iubire — fiind în etosul său social foarte aproape de autorul rus. În viețile amîndurora, lumea a ținut să descopere o frîntură, care le-ar fi scindat caracterul și mentalitatea și ar fi însemnat un fel de colaps moral — pe cînd în realitate aceste vieți prezintă cea mai deplină consecvență și coeziune. Cei care cred că, la bătrînețe, Tolstoi a căzut pradă unei manii religioase nu sînt în stare, de fapt, să vadă că ultima etapă a vieții sale fusese prefigurată de cea premergătoare ; oamenii uitaseră, ori nu băgaseră de seamă, că bătrînul Tolstoi a preexistat sufletește în anumite personaje, ca de pildă în Pierre Bezuhov, din *Război și Pace*, ori în Levin, din *Anna Karenina*. Iar cînd Nietzsche ne prezintă lucrurile ca și cînd Wagner, spre sfîrșitul vieții sale, s-ar fi prăbușit dintr-o dată, ca un învins, în fața crucii creștine, el trece

cu vederea, ori vrea să se treacă cu vederea, faptul că universul sufletesc al personajelor din *Tannhäuser* anticipează pe cel din *Parsifal* și că opera aceasta reprezintă doar o însumare a creației unei vieți întregi, adînc și romantic creștină, ducînd-o la capăt cu o grandioasă consecvență. Ultima operă a lui Wagner este și cea mai teatrală, și ar fi greu să găsim o carieră de artist mai logică decît a lui. O artă a senzualității și formulării simbolice (căci leitmotivul este o formulă — mai mult, este un „potir", luîndu-și, arogîndu-și o autoritate aproape religioasă) ne poartă necesarmente îndărăt spre ritualul bisericesc; ba cred chiar că dorul tainic, suprema ambiție a teatrului este ritul, din care el a izvorît, la păgîni ca și la creștini. Arta teatrului înseamnă, ea însăși, baroc, catolicism, biserică; iar un artist ca Wagner, care obișnuia să mînuiască simboluri și să înalțe potire, trebuia, pînă la urmă, să se simtă un frate cu preotul, ba chiar el însuși preot.

Adesea am meditat asupra afinităților dintre Wagner și Ibsen. Mi-a fost greu să fac o distincție între înrudirea imprimată de epocă și una mai intimă decît cea generată de contemporaneitate. Mi-a fost cu neputință să nu recunosc în dialogul dramelor burgheze ale lui Ibsen mijloacele, efectele, vrăjile, imboldurile cele mai adînci care-mi erau familiare din lumea sunetelor wagneriene, să nu remarc o

înfrățire care, în parte, constă, pur și simplu, în măreția ei, dar totodată și în felul ei multilateral de a fi măreață. Cît de mult au comun acești artiști, în imensa unitate, în rotunjimea sferică, în desăvîrșirea uriașelor creații — social-revoluționare în tinerețe, și căzînd în ceremonial mitic la bătrînețe! *Cînd noi, morții, vom învia* — spovedania înfricoșătoare șoptită de truditorul ce se căiește pentru declarația tîrzie, prea tîrzie, de dragoste față de viață — și *Parsifal* — oratoriul mîntuirii; cît de obișnuit sînt să le privesc ca un tot, să le resimt ca un tot, aceste două spectacole sacre de adio, ultime cuvinte înainte de eterna tăcere, opere celeste ale bătrîneții, în oboseala lor maiestuos-sclerotică, cu toate mijloacele devenite acum mecanizate, cu amprenta tîrzie de rezumat, retrospecție, autocitare, lichidare...

Oare n-a fost ceea ce se numea *„fin de siècle"* o biată farsă de satir a unei epoci meschine în comparație cu ecoul ultim, cu adevărat vrednic de veneratie, al secolului, care s-a împlinit în operele de bătrînețe ale acestor doi magi? Căci amîndoi erau magi din nord, bătrîni vrăjitori vicleni, adînc impresionați în toate meșteșugurile de insinuare a unei arte satanice, pe cît de semnificativă pe atît de rutinată — mare în organizarea efectului, în cultul pentru detaliul cel mai mărunt, în crearea ambiguității și în alcătuirea de simboluri, în proslăvirea inspirației, în poetizarea intelectului — muzicieni în

același timp, așa cum se înțelege de la sine pentru niște oameni din nord ; nu doar unul dintre ei, care învățase conștient muzica pentru că avea nevoie de ea în activitatea sa de cuceritor, ci și celălalt, Ibsen, deși la el muzica este mai tainică, mai mult spirituală, ascunzîndu-se înapoia cuvîntului.

Dar ceea ce constituie asemănarea lor pînă la confundare este acel proces de sublimare pe care nimeni nu l-ar fi crezut posibil și prin care a trecut, și la unul și la celălalt, o formă de artă existentă mai înainte într-un stadiu modest. Această formă de artă, în cazul lui Wagner, a fost opera — în cazul lui Ibsen, piesa socială. Goethe declară : „Tot ce este desăvîrșit în felul său trebuie să treacă dincolo de specia sa, trebuie să devină altceva, un lucru de neasemuit. În unele sunete, privighetoarea este încă pasăre ; apoi se înalță dincolo de specia ei, și pare că vrea să indice fiecărei păsări ce înseamnă într-adevăr a cînta".

La fel, Wagner și Ibsen au desăvîrșit opera și piesa socială, au transformat-o în altceva, în ceva de neasemuit. Și chiar acea reminiscență, acel regres din pilda privighetorii lui Goethe se regăsește la cei doi artiști ; uneori, chiar și în sferele cele mai sublime, pînă la *Parsifal,* mai găsim la Wagner „Opera" ; cîteodată mai zornăie la Ibsen tehnica din dramele lui Dumas. Dar amîndoi sînt creatori în

sensul perfectării și depășirii, al dezvoltării vechiului în forme noi și nebănuite.

Ce înalță, din punct de vedere spiritual, opera lui Wagner atît de mult peste nivelul tuturor dramelor muzicale mai vechi ? Sînt două forțe care contribuie la această înălțare, forțe și înzestrări geniale, pe care ar trebui să le considerăm opuse una alteia și al căror caracter contradictoriu este, tocmai azi, din nou accentuat cu asiduitate. Ele se numesc *psihologie* și *mit.* Unii tăgăduiesc compatibilitatea lor, fiindcă psihologia pare ceva prea rațional ca să nu fie o piedică pentru pătrunderea în domeniul mitului. Ea este considerată ca o contradicție a mitului, tot așa cum este considerată și ca o contradicție a muzicii, deși tocmai acest complex de psihologie, mit și muzică apare concomitent la doi mari creatori — Nietzsche și Wagner — ca o realitate organică.

S-ar putea scrie un volum întreg despre psihologul Wagner, anume, despre arta psihologică a muzicianului ca și a poetului, atît cît se pot separa la Wagner aceste calități. Tehnica motivului evocator, întrebuințată uneori și în vechea operă, devine cu încetul un sistem profund și virtuoz, care transformă, într-o măsură încă necunoscută pînă la el, muzica în unealtă pentru aluzii, adînciri, referințe psihologice. Transformarea motivului de vrajă naiv-epic al „Elixirului dragostei" într-un simplu mijloc

de descătușare a unei pasiuni deja existente — în realitate, îndrăgostiții ar putea să bea apă curată, și numai credința lor de a fi băut moartea îi desprinde sufletește de legea morală a vieții — este ideea poetică a unui mare psiholog. Astfel, de la început, elementul poetic depășește libretul obișnuit — mai puțin chiar în cuvinte decît în sensul psihologic! „Văpaia cea sumbră", zice Olandezul în frumosul duet cu Senta din actul al II-lea :

Văpaia cea sumbră ce-o simt arzînd aici
Eu, blestematul, s-o numesc iubire ?
O, nu, e dorul de mîntuire ce-l resimt ;
Să-mi fie hărăzit de-un astfel de înger !

Acestea sînt versuri cantabile ; dar niciodată n-a mai fost cîntat ceva atît de complicat, o stare sufletească atît de complexă. Blestematul acela iubește fata de la prima vedere, dar își spune că, în fond, iubirea sa nu se referă la ea, ci la salvarea, la mîntuirea lui. Fata constituie însă o întrupare a putinței de salvare, astfel încît el nu poate deosebi între dorința de salvare spirituală și dorul ei. Nu poate și nici nu vrea să distingă ; căci speranța i s-a întruchipat în făptura ei, și nu mai poate dori altă făptură ; cu alte cuvinte, iubește această fată întru mîntuire. Ce îmbinare a dualității, ce introspecție în profunzimile complicate ale unui sentiment ! Este

o analiză — și această noțiune ni se impune într-un sens modern, mai îndrăznet, cînd privim înmugurirea și izbucnirea primăvăratică a dragostei tînărului Siegfried, așa cum ne-o înfățișează Wagner prin cuvîntul ajutat de muzică, drept fond interpretativ. Aci găsim un complex prevestitor, licărind din subconștient, de legătură maternă, dorință sexuală și teamă — acea frică din basm, pe care Siegfried vrea să o cunoască — deci un complex care ne arată psihologul Wagner într-un acord intuitiv, foarte straniu, cu un alt fiu tipic al secolului al XIX-lea — cu Siegmund Freud, psihanalistul. În visarea lui Siegfried sub tei, cînd gîndul maternității se confundă cu cel erotic ; apoi în scena în care Mime încearcă să-i explice ucenicului ce este teama, cînd în orchestră plutește deformat și întunecat motivul Brunhildei dormind înconjurată de flăcări — iată pe Freud, iată psihanaliză, și nimic altceva. Să ne mai amintim că și la Freud, a cărui explorare psihică radicală și cercetare a profunzimilor a fost anticipată în stil mare de către Nietzsche, interesul pentru mit, pentru primitivul omenesc și precultural este legat de interesul psihologic.

„Dragostea, în deplina ei realitate, spune Wagner, nu este posibilă în afara celei sexuale ; numai ca bărbat și femeie pot iubi oamenii cu adevărat, oricare altă iubire nefiind decît derivată din aceasta, provenită din ea, referindu-se la ea, ori făurită arti-

ficial după modelul ei. Este o eroare să considerăm această iubire (adică cea sexuală) numai ca o anumită formă de manifestare a iubirii în genere, presupunînd, pe lîngă ea, existența și a altor forme de manifestare, poate chiar mai sublime". Această reducere a tot ce este „dragoste" la cea sexuală poartă neîndoios un caracter psihanalitic. Vorbește din ea același naturalism psihologic care se regăsește în formula metafizică a lui Schopenhauer, acel *„Brennpunkt des Willens"*[1], ca și în teoriile despre cultură și sublimare ale lui Freud. Ea constituie cu adevărat secolul al XIX-lea.

De altfel, regăsim complexul matern erotic și în *Parsifal,* în scena seducției din actul al doilea — și cu aceasta am ajuns la personajul Kundry, din punct de vedere poetic cel mai puternic, cel mai îndrăzneț pe care l-a conceput Wagner vreodată ; Wagner însuși a simțit probabil esența cu totul deosebită a acestei ființe. Meditația sa n-a pornit de la ea, ci din simțămintele generate de *Vinerea Mare,* dar în curînd interesul său spiritual și creator se concentrează din ce în ce mai mult în jurul ei, iar inspirația că sălbatica mesageră a Graalului trebuie să fie una și aceeași cu femeia seducătoare, gîndul deci al existenței duble psihice, este luminarea și ispita decisivă, creînd plăcerea tainică pentru această

[1] Focarul voinței

încercare uimitoare. „De cînd mi s-a revelat lucrul acesta, scrie el, aproape întregul subiect mi s-a limpezit". Iar altă dată : „Îmi apare o anume făptură, tot mai vie și mai atrăgătoare, o femeie minunată, lumesc-demonică (mesagera Graalului). Ca să izbutesc să duc la capăt acest poem, ar trebui să înfăptuiesc ceva foarte original". Original — este un cuvînt impresionant de mic și de modest pentru ceea ce s-a îndeplinit în realitate. Eroinele lui Wagner se caracterizează în general printr-o trăsătură de nobilă isterie, au ceva somnambulic, extatic și vizionar, îmbinînd romantismul lor eroic cu un modernism ciudat și neliniștitor. Însă figura lui Kundry, trandafirul iadului, este de-a dreptul încarnarea unei patologii mitice : în chinuitoarea sa dualitate și sfîșiere lăuntrică, ca instrument al diavolului și ca penitentă căutînd mîntuire, este zugrăvită cu un drastic realism clinic, cu o cutezanță naturalistă în aflarea și înfățișarea vieții ei sufletești, înfricoșător de maladive, care mi-a părut întotdeauna o culme ca știință și măiestrie. Și ea nu este singurul personaj din *Parsifal* cu un caracter format din extreme. Cînd în proiectul acestei ultime și culminante opere se spune despre Klingsor că ar fi demonul păcatului ascuns, furia neputinței împotriva păcatului, ne simțim transpuși într-o lume a cunoașterii creștinești despre stările

sufletești însingurate și infernale, transpuși în lumea lui Dostoevski.

Wagner ca mitic, ca descoperitor al mitului pentru operă, ca mîntuitor al operei prin mit, iată cel de al doilea aspect al lui. Și într-adevăr, afinitatea sa sufletească pentru această lume de imagini și de gînduri, putința sa de a invoca mitul și de a-i da viață nouă sînt fără egal. S-a găsit pe sine însuși atunci cînd a găsit calea de la opera istorică spre mit ; și cînd îl ascultăm, am putea crede că muzica n-a fost creată pentru nimic altceva și că nu și-ar putea asuma vreodată o altă menire decît să slujească mitul. Indiferent dacă acesta apare ca un sol dintr-o sferă pură, trimis în ajutorul nevinovăției, și din păcate, deoarece credința nu persistă, trebuie să se întoarcă ; sau dacă apare ca o cunoaștere cîntată, rostită, despre începutul și sfîrșitul universului, ca o filosofie cosmogonică de basm — întotdeauna spiritul lui, ființa lui, vocea lui sînt nimerite cu o siguranță și cu o intuiție de afinitate selectivă, iar cuvintele sale sînt rostite cu o naturalețe neegalată nicăieri în artă. Este limba acelui „cîndva" în sensul lui îndoit de „cum au fost toate" și „cum vor fi toate", iar densitatea atmosferei mitologice, de pildă în scena Nornelor, la început în *Amurgul zeilor*, cînd cele trei fiice ale Erdei se desfată cu un fel de solemnă bîrfeală a universului, ori aparițiile Erdei însăși în *Aurul Rinului* și în *Siegfried* sînt

de neîntrecut. Supraputernicele accente ale muzicii, care însoțesc pe Siegfried mort, nu mai evocă flăcăul pădurii pornit să învețe ce este teama ; ele trasmit simțirii noastre ce anume se petrece înapoia vălurilor de ceață ce coboară ; eroul însorit, el însuși, este dus pe targă, ucis de paloarea întunericului ; și cuvîntul vine ca o aluzie în ajutorul simțirii : „Furia unui mistreț sălbatic", ni se spune, și „El este mistrețul cel blestemat", zice Gunther, arătînd pe Hagen — „care a sfîșiat pe acest nobil vlăstar". Perspectiva se adîncește, dezvăluindu-ne cele mai depărtate imagini ale visărilor omenești, întruchipate în Tammuz, Adonis, pe care mistrețul l-a învins, Osiris, Dionysos, cei sfîșiați care trebuie să se întoarcă sub înfățișarea Răstignitului, căruia o suliță romană trebuie să-i deschidă rana din partea stîngă a pieptului, după care să fie recunoscut — toate, tot ceea ce a fost și dăinuiește încă, toată această lume a frumuseții sacrificate, ucise de mînia întunericului glacial, cuprinde această privire mitică ; iată de ce nu trebuie să se spună că făuritorul lui *Siegfried* s-ar fi dezis pe sine însuși prin crearea lui *Parsifal*.

•

Pasiunea pentru opera plină de vrajă a lui Wagner însoțește viața mea din clipa cînd am încercat-o pentru prima oară și de cînd am început s-o cuce-

resc pentru mine însumi, s-o pătrund prin cunoaştere. Ceea ce îi datorez, ca unul care s-a desfătat şi a învăţat din ea, n-o voi uita niciodată, după cum nu pot uita orele fericirii adînci, însingurate, în mijlocul mulţimii din teatru, ore pline de fiorii şi deliciile nervilor şi ale intelectului, ore de pătrundere în semnificaţii emoţionante şi măreţe, cum nu le poate dărui decît arta aceasta. Curiozitatea mea pentru ea n-a ostenit niciodată ; am rămas nesăţios s-o ascult, s-o admir, s-o urmăresc — nu fără neîncredere, mărturisesc ; dar îndoielile, obiecţiunile, rezervele i-au dăunat tot atît de puţin ca şi nemuritoarea critică a lui Friedrich Nietzsche, critică pe care am simţit-o întotdeauna ca pe un panegiric cu semnul inversat, ca o altă formă a glorificării. A fost ură din dragoste, autoflagelare. Arta lui Richard Wagner a fost marea pasiune, marea dragoste din viaţa lui Nietzsche. A iubit-o aşa cum a iubit-o şi Baudelaire, poetul acelor *Fleurs du Mal,* despre care se spune că şi în agonie, în paralizia şi în parţiala sa idiotizare din ultimele zile a surîs de bucurie atunci cînd s-a citat numele lui Wagner — *il a souri d'allégresse.*

Tot astfel obişnuia Nietzsche, în noaptea sa paralitică, să tresară cînd auzea acest nume şi să răspundă : „Pe acesta l-am iubit mult". L-a urît mult pe Wagner din pricini spirituale, culturaletice, pe care nu este cazul să le discutăm aici. Ar

fi ciudat să fiu eu singurul convins că polemica lui Nietzsche împotriva lui Wagner a fost mai degrabă un stimulent decît un mijloc de paralizare a entuziasmului.

Ceea ce am respins din totdeauna, mai bine zis, ceea ce m-a lăsat indiferent a fost teoria lui Wagner — şi abia dacă m-am putut convinge să cred că a luat-o vreodată cineva în serios. Ce puteam face cu această însumare de muzică, cuvînt, pictură şi gest, care se dădea drept singurul adevăr şi ca o îndeplinire a tuturor dorinţelor artistice ? Cu o teorie a artei după care *Tasso* ar fi inferior lui *Siegfried ?* Este o treabă cam riscantă, găseam eu, de a deduce diferitele arte din descompunerea unei entităţi teatrale, originare, la care, spre fericirea lor, vor trebui să se înapoieze servind-o. Arta există întreagă şi desăvîrşită în fiecare din formele sub care ne apare. Nu trebuie să însumăm speciile ei pentru a le perfecţiona. A gîndi în felul acesta mi se pare tot ce are mai prost secolul al XIX-lea, un mod de a gîndi mecanicist, iar opera cuceritoare a lui Wagner nu îi confirmă teoria, ci îl ilustrează doar pe el. Ea trăieşte şi va emoţiona întotdeauna, iar arta, supravieţuind conglomeratului de arte, va dăinui. Ar fi o barbarie copilărească să crezi că gradul şi intensitatea unui efect artistic s-ar măsura prin îngrămădirea agresiunii senzoriale.

Wagner, fiind un om de teatru pasionat, chiar „teatroman", înclina spre această credință, deoarece i se părea că prima datorie a artei este să împărtășească simțurilor tot ce are de spus, printr-o comunicare cît mai directă și mai desăvîrșită. Și este destul de interesant de văzut ce s-a ales, grație acestei cerințe necruțătoare, în cazul operei sale principale, *Ring des Nibelungen*, din *drama* căreia i-a consacrat toate străduințele sale și a cărei lege fundamentală părea a fi tocmai acest senzualism deplin. Se cunoaște povestea genezei acestei opere. Wagner, ocupat cu făurirea schiței sale dramatice *Moartea lui Siegfried*, nu putea suporta, precum mărturisește el însuși, că trebuia să se presupună atîtea lucruri, să existe, înainte de începutul dramei, atîta acțiune consumată, care trebuia comunicată în cadrul piesei. Nevoia lui de a expune în mod senzorial faptele anterioare era covîrșitoare, și astfel începu să scrie invers : compuse pe *Tînărul Siegfried*, apoi *Walkiria*, în urmă *Aurul Rinului*. Nu s-a lăsat pînă nu a adus totul în actualitate pe scenă, totul în patru seri, de la celula primitivă, de la primul *mi bemol* la contrafagot din preludiu la *Aurul Rinului*, cu care începe solemn și aproape inaudibil să povestească. S-a născut un lucru măreț, și înțelegem foarte bine entuziasmul ce l-a cuprins pe creator în fața planului său uriaș, îmbogățit în posibilități și efecte noi, adînci. Dar, în definitiv, ce s-a

făurit ? Ca formă, drama constînd din mai multe părți a fost respinsă de către unii esteți, de pildă și de Grillparzer. Acesta este de părere că relațiile unei părți față de cealaltă dau întregului un caracter *epic*, prin care, firește, opera cîștigă în măreție. Dar tocmai aceasta determină efectul „Ringului", caracterul măreției lui, și ceea ce constatăm este că tocmai opera principală a lui Wagner își datorește genul ei de măreție spiritului artistic epic, în sfera căruia își avea, de alminteri, obîrșie subiectul. „Ringul" este o epopee scenică izvorîtă din antipatia pentru întîmplări anterioare care apar ca fantome în dosul scenei, o antipatie pe care, după cum știm, tragedia antică și cea franceză n-au împărtășit-o. Ibsen, cu tehnica sa analitică și cu arta de a dezvolta povestiri despre întîmplări anterioare, se apropie aci mult mai mult de drama clasică. Și nu este lipsit de umor faptul că tocmai teoria dramatică a reprezentării senzoriale a lui Wagner l-a sedus într-un chip atît de minunat spre epic.

Merită să medităm asupra relațiilor sale față de diferitele arte, din care și-a creat „opera sa de artă integrală" ; găsim aci o notă ciudată de diletantism. Nietzsche spune în a sa *Vierte unzeitgemässe Betrachtung*[1] (încă din faza de adorație wagneriană) despre copilăria și tinerețea acestuia : „Tinerețea sa

[1] A patra considerație inactuală.

este aceea a unui diletant multilateral, din care pare că nu va ieși nimic bun. Pe Wagner nu-l constrîngea vreo activitate artistică riguroasă, moștenită sau familiară. Pictura, poezia, arta dramatică, muzica îi erau tot atît de apropiate ca și o educație și perspectivă de om de știință ; cine ar arunca asupra sa o privire mai superficială ar putea crede că a fost născut pentru a diletantiza".

Privind realitatea, și nu numai în mod superficial, ci chiar cu pasiune și admirație, se poate afirma, cu riscul de a fi înțeleși greșit, că arta lui Wagner este un diletantism monumentalizat cu supremă putere de voință și inteligență, diletantism împins pînă la genialitate. Însăși ideea acestei îmbinări a artelor are ceva diletantistic, și fără subjugarea lor din răsputeri de către uriașul său geniu de exprimare, el s-ar fi împotmolit în acest diletantism. Relațiile lui cu artele au ceva îndoielnic, oricît de absurd ar suna, ele posedă un element străin artei. Italia, artele plastice îl lasă în fond absolut rece. Wagner scrie Matildei Wesendonk, la Roma : „Uită-te și privește și pentru mine ; simt nevoia să o facă cineva în locul meu... Cu mine se întîmplă ceva ciudat ; m-am convins despre aceasta în mai multe rînduri și, în chipul cel mai sigur, în Italia. Un timp oarecare mă simt viu impresionat prin efectul remarcabil exercitat asupra privirii mele ; dar nu durează mult... Pare

că ochiul nu-mi este de ajuns ca simț de percepere a universului".

Ușor de înțeles ! El este doar omul auzului, muzician și poet. Totuși este straniu că poate să scrie din Paris aceleiași destinatare : „Ah, cum se delectează copila aceasta cu Rafael și cu pictura ! Cît este de frumos, de gingaș și de liniștitor ! Numai pe mine aceasta nu vrea să mă impresioneze în nici un fel ! Eu sînt și acum vandalul care, după o ședere de un an la Paris, n-am ajuns încă să vizitez Luvrul ! Nu-ți spune oare aceasta totul ?" Nu totul, dar multe și deosebit de semnificative. Pictura este o mare artă, tot atît de mare ca și opera de artă integrală. Ea a existat înaintea acesteia, de sine stătătoare, și va dăinui și după aceea ; dar ea nu-l emoționează. El ar trebui să fie mai puțin mare, ca să nu ne simțim jigniți, prin aceasta, în numele picturii ! Căci arta plastică nu-i spune nimic, nici ca trecut și nici ca prezență vie. Pictura măreață, care crește alături de opera sa, pictura impresionistă franceză, abia dacă o ia în seamă ; nu-i pasă de ea. Relațiile lui cu pictura se mărginesc la faptul că Renoir i-a făcut portretul — un tablou care nu-și flatează tocmai obiectul și care probabil nu-i va fi plăcut. Este clar, în schimb, că față de poezie are cu totul altă atitudine decît față de arta plastică. Poezia i-a dat de-a lungul întregii vieți imens de mult, anume prin Shakespeare,

chiar dacă teoria prin care Wagner a glorificat propriul său talent îl făcea să vorbească aproape cu milă despre „poeții literați", precum se exprima. Dar ce importanță are, de vreme ce el însuși a dăruit poeziei lucruri uriașe, îmbogățind-o cu operele sale — în legătură cu care e bine să nu uităm, firește, niciodată că nu trebuie citite, că ele nu sînt creații de limbă, de cuvînt rostit, ci sînt „artă a muzicii", că necesită completarea prin imagine, gest, muzică și că numai prin efectul simultan al acestora se desăvîrșesc ca opere de poezie. Privite din punct de vedere pur literar, lucrările au adesea ceva bombastic și baroc, ba și copilăresc, ceva de o grandioasă și suverană lipsă de vocație — ce-i drept, cu intercalări absolut geniale, de o putere, densitate, frumusețe originară care înlătură orice îndoială, și totuși fără a șterge din conștiința noastră impresia că aici nu este vorba de plăsmuiri ce se încadrează în cultura marii literaturi și poezii europene, ci stau alături de ea, ca indicații pentru un spectacol teatral de expresie, care, printre altele, are nevoie și de cuvînt. Mă gîndesc la acele genialități de limbă, semeț diletante, ce răzbesc mai cu seamă în *Ring des Nibelungen* și în *Lohengrin*, care, considerat ca o creație literară, constituie poate tot ce a izbutit Wagner mai pur, mai nobil și mai frumos.

Geniul lui este o sinteză dramaturgică a artelor, care numai ca întreg, tocmai ca sinteză, reprezintă noțiunea unei opere de artă veritabile și legitime. Părțile din care este compusă, chiar și muzica luată ca atare și în măsura în care nu este privită ca subordonată întregului, au un caracter vegetativ-sălbatic și ilegitim, care dispare abia în sublimul ansamblului. Faptul că relațiile lui Wagner cu limba nu sînt aceleași ca ale marilor noștri poeți și scriitori, că îi lipsește precizia și gingășia, care domină acolo unde limba este simțită ca un bun suprem și ca mijloc la îndemîna artei, îl demonstrează poeziile sale ocazionale, omagii dulcege romantice, poemele dedicate lui Ludovic al II-lea al Bavariei și rimele vesele, banale destinate prietenilor și protectorilor. Fiecare poezioară ocazională a lui Goethe este o creație de aur și de înaltă literatură în comparație cu aceste fățărnicii lingvistice și glume bărbătești versificate, față de care veneratia pe care i-o purtăm noi ajută doar cu greu să schițăm un surîs.

De aceea, să îndreptăm veneratia noastră mai bine către articolele de proză ale lui Wagner, aceste manifeste și autocomentarii estetice, de critică culturală, scrieri ale unui artist de o izbitoare inteligență și putere de voință cogitativă, pe care totuși, ca opere literare și spirituale, nu le putem compara, firește, cu lucrările de estetică filosofică ale lui Schiller, de pildă încercarea sa nemuritoare *Despre*

poezia naivă și sentimentală. Sînt greu de citit, stilul fiind totodată estompat și rigid, și exprimă iarăși un diletantism lăturalnic ; ele nu aparțin efectiv marii eseistici germane și europene, nu sînt de fapt operele unui scriitor născut, ci sînt făurite în treacăt, de nevoie. Tot ce este detaliu crește la Wagner numai din necesitate. Fericit, înzestrat, desăvîrșit, legitim și mare devine abia în operele mari, de ansamblu.

N-a fost el oare și muzician numai din necesitate, în scopul de a crea ansamblul, și numai prin voință ? Nietzsche observă odată că așa-numitul talent nu poate alcătui esențialul geniului. „Cît de puțin talent, de pildă, la Richard Wagner — a exclamat el. A existat oare vreodată un muzician care la vîrsta de 28 de ani să mai fie încă atît de sărac ?“ Într-adevăr, muzica lui Wagner crește din începuturi timide, sărăcăcioase și nehotărîte, iar aceste începuturi survin în viața sa mult mai tîrziu ca de obicei la marii muzicieni. El însuși spune : „Mi-aduc aminte că încă pe la vîrsta de treizeci de ani mă întrebam, cu îndoială în suflet, dacă există într-adevăr în mine stofa unei individualități artistice supreme ; simțeam încă, în lucrările mele, înrîurirea și imitația, și numai cu îndoială cutezam să mă văd în dezvoltarea mea ulterioară ca un creator cu adevărat original“. Aceasta este o privire retrospectivă din epoca sa de glorie, din anul 1862. Dar numai cu trei ani

înainte, la 46 de ani, scria din Lucerna lui Liszt, în zilele cînd *Tristan* nu reușea nicicum să progreseze : „Cît mă simt de lamentabil ca muzician, nu-ți pot spune îndeajuns în cuvinte : în adîncul inimii mă consider un adevărat cîrpaci. De m-ai vedea cîteodată cum stau gîndindu-mă că totuși «trebuie să meargă» și pe urmă trec la pian și compun niște nimicuri mizerabile, pentru a renunța apoi în chip prostesc. Cum mă simt atunci ! Ce convingere intimă capăt despre propria mea cîrpăceală muzicală ! Și acum vii tu, cu muzica țîșnind din toți porii, ca niște fluvii și izvoare și cascade, și... atunci trebuie să îngădui să-mi spui astfel de cuvinte. Îmi vine foarte greu să nu cred că toate astea-s numai ironie. Dragul meu, este o poveste ciudată, și, crede-mă, nu-i nimic de capul meu.“

Deprimare vădită, injustă, în fiece cuvînt, și Liszt îi și răspunde precum se cuvine. El îl acuză de „smintită nedreptate față de sine însuși“. De fapt, fiecare artist cunoaște o astfel de bruscă rușinare în fața măiestriei de lîngă el, ori de dinaintea sa ; ea provine din faptul că fiece îndeletnicire artistică reprezintă o adaptare nouă și foarte dibace a condițiilor personale și individuale față de artă în general, iar individul, chiar după realizări recunoscute, izbutite, comparîndu-le cu măiestria altora, se poate întreba, deodată : este oare cu putință să compar creația mea personală cu astfel de opere ?

Şi totuşi, un asemenea limbaj de autoînjosire depresivă, de desperare sufletească în faţa muzicii, la un creator care a ajuns la actul al III-lea din *Tristan* pare ciudat şi psihologic surprinzător.

Într-adevăr, aroganţa dictatorială a lui Wagner din timpul bătrîneţii, cînd zeflemisea şi condamna în revista *Bayreuther Blätter* multe lucruri realmente frumoase din Mendelssohn, Schumann şi Brahms, spre sporirea faimei propriei sale arte — această siguranţă de sine a fost plătită cu multe momente de descurajări şi mîhniri din trecut. De unde proveneau aceste crize? Desigur, numai din împrejurarea că el însuşi, în astfel de momente, săvîrşea greşeala de a privi izolat menirea de muzician şi s-o compare cu valorile supreme, pe cînd în fond ea nu trebuie privită decît ca *subspecie* a artei sale integrale — şi din această greşeală provine mai cu seamă şi opoziţia dîrză pe care a trebuit s-o biruie muzica lui. Noi care datorăm lumii miraculoase a acestei muzici şi magiei ei intelectuale atîta fericire şi extaz, atîta uimire în faţa acestei priceperi uriaşe, noi înţelegem cu greu această opoziţie; expresiile întrebuinţate împotriva muzicii lui Wagner, ca: „rece", „algebrică", „lipsită de formă", le găsim îngrozitor de injuste şi lipsite de înţelegere, de o opacă sărăcie de inteligenţă şi lipsă de sensibilitate, şi am înclina să credem că astfel de judecăţi nu au putut fi rostite decît într-o sferă absolut străină de muze, filistină, părăsită de Dumnezeu şi de muzică. Dar altul a fost cazul. Mulţi dintre cei care judecau astfel, care trebuia să judece astfel, nu erau nişte agramaţi, ci suflete şi minţi artistice, muzicieni şi iubitori ai muzicii, preocupaţi de soarta muzicii, oameni care cu bună dreptate aveau pretenţia că pot distinge între muzică şi non-muzică — şi care au pretins că aceasta nu era muzică! Părerea lor a fost complet infirmată; i-a fost hărăzită o înfrîngere seculară. Dar dacă a fost greşită, era oare şi de neiertat? Muzica lui Wagner luată în sine de fapt nici nu este muzică, după cum nici drama, fondul muzicii, pe care o desăvîrşeşte într-o operă poetică, nu este literatură. Ea e psihologie, simbol, mit, emfază — toate laolaltă; dar nu este muzică în sensul pur şi deplin al acelor judecători de artă uluiţi. Textele în jurul cărora se înlănţuie ea şi pe care le completează ca dramă nu sînt literatură, dar muzica sa este literatură. Ea, care pare a ţîşni ca un geiser din adîncurile preculturale ale mitului (şi nu pare doar, ci o face într-adevăr), este o realitate — şi în afară de aceasta — gîndită, calculată, suprainteligentă, de o deşteptăciune ascuţită, atît de literar concepută, precum sînt textele concepute muzicaliceşte. Descompusă în elementele ei originare, muzica trebuie să servească pentru a făuri filosofeme mitice de un înalt relief. Cromatica de nepotolit a morţii din dragoste este o idee literară.

Murmurul originar al Rinului, cele șapte blocuri de acorduri primitive, care edifică Walhalla, nu sînt mai puțin literare.

Un celebru șef de orchestră, care dirijase *Tristan* într-o seară, îmi spuse, în drum spre casă: „Asta nici nu mai este muzică". O spunea în sensul zguduirii noastre emoționale comune. Dar ceea ce ne smulge nouă azi un „Da" plin de admirație cum se putea să nu provoace pe atunci, la început, un „Nu" mînios? O muzică de felul aceleia din „Călătoria lui Siegfried pe Rin" ori bocetele pentru cel ucis, bucăți de o nespusă splendoare pentru urechea noastră, pentru spiritul nostru, nu mai fuseseră auzite niciodată pînă atunci, erau de neauzit în sensul cel mai scandalos. Să ceri ca cineva să resimtă această înșiruire de citate simbolice ale motivelor, care stau ca niște blocuri de stîncă în torentul proceselor muzicale elementare, ca muzică în sensul lui Bach, Mozart și Beethoven, era prea mult. Prea mult ar fi fost ca „trisonul în *mi bemol major*", care iese la iveală în preludiul din *Aurul Rinului*, să fie numit dintru început muzică. Nici nu era muzică. Era o idee acustică; ideea începutului tuturor lucrurilor. Era utilizarea suverană și diletantă a muzicii pentru a reprezenta o idee mitică.

Psihanaliza pretinde a ști că dragostea se compune dintr-o seamă de perversități. Ea rămîne totuși dragoste, cel mai dumnezeiesc fenomen din

lume. Dacă-i așa, atunci geniul lui Wagner este alcătuit dintr-o mulțime de diletantisme.

Dar din ce fel de diletantisme! Wagner este un muzician de o asemenea calitate, încît convinge și pe cei nemuzicali să guste muzica. Aceasta ar putea constitui o obiecțiune pentru esotericii și aristocrații artei — dar dacă se întîlnesc printre cei nemuzicali oameni și artiști ca Baudelaire?

Pentru Baudelaire, întîlnirea cu Wagner constituie întîlnirea cu Muzica, pur și simplu. El era muzical, și a mărturisit el însuși, lui Wagner, prin scris, că nu se pricepe la muzică și că nu cunoscuse altceva decît cîteva bucăți frumoase de Weber și Beethoven. Iar acum, manifesta o înflăcărare care merge pînă la ambiția de a muzicaliza vorbirea, de a se asemui cu Wagner numai printr-însa, ceea ce a avut consecințe importante pentru lirica franceză. De astfel de prozeliți poate fi mîndră o muzică neprofesională; mulți dintre partizanii rigorismului ar putea s-o invidieze pentru astfel de discipoli, și nu numai pentru atît. În această muzică exoterică există lucruri de o genialitate și splendoare care fac să cadă în ridicol astfel de diferențieri. Motivul Lebedei din *Lohengrin* și *Parsifal*, acordurile nopții de vară senine la sfîrșitul actului al doilea din *Maeștrii cîntăreți* și cvintetul din actul al treilea; partițiunea în *la bemol* din actul al doilea din *Tristan și Isolda*, precum și viziunea lui Tristan, care

își zărește iubita trecînd peste mare ; muzica de *Vinerea Mare* din *Parsifal* și uriașa Muzică a transformării din actul al treilea al acestei opere ; sublimul duet dintre Siegfried și Brunhilda, la începutul *Amurgului zeilor*, cu intonație de cîntec popular : „Vrei să-mi dăruiești dragostea", și captivantul „Slavă ție, stea strălucitoare" ; anumite părți din versiunea revăzută a lui *Venusberg* în timpul cînd lucra la *Tristan* — toate sînt inspirații în fața cărora muzica absolută ar putea ea însăși să pălească de invidie ori să roșească de încîntare. Și menționez aceste bucăți doar la întîmplare. Tot atît de bine aș putea cita altele, ori să vă amintesc arta uimitoare a lui Wagner de a coti, de a schimba, de a transforma sensul unui motiv existent în succesiunea lui muzicală, ca de pildă în preludiul actului al treilea din *Maeștrii cîntăreți*, în care Cîntecul Cizmarului, al lui Hans Sachs, cunoscut nouă din partea umoristică a actului al doilea ca un cîntec robust de muncitor, se transfigurează într-o nebănuită poezie. Ori să ne gîndim la transformarea ritmică și armonică și interpretarea nouă pe care o suferă motivul așa-zis al credinței — cunoscut chiar de la începutul uverturii — de multe ori în decursul lui *Parsifal*, inițial în marea povestire a lui Gurnemanz. Este greu să vorbești despre aceste lucruri cînd nu ai la îndemînă decît cuvîntul pentru a le evoca. De ce, cînd vorbesc de muzica lui Wagner, îmi

răsună în ureche tocmai un amănunt, un simplu arabesc cum este acea figură de corn, tehnicește așa de ușor de descris, dar în fond de nedescris, care în bocetul pentru Siegfried pregătește armonic motivul de dragoste al părinților săi ? În asemenea momente, abia mai putem distinge dacă este arta specifică și personală a lui Wagner, ori muzica în sine pe care o admirăm și care ne vrăjește astfel. Cu un cuvînt, este un lucru dumnezeiesc — să nu ne sfiim de un cuvînt pe care în felul acesta atît de efeminant și de entuziasmant numai muzica ni-l poate așterne pe buze.

Caracterul sufletesc general al muzicii wagneriene are un timbru de o gravitate pesimistă, o adiere ușor nostalgică, ceva frînt în ritm și un ton care din tumultul întunecat luptă să ne mîntuie în frumos. Este muzica unui suflet împovărat care nu evocă ideea fizică a dansului, ci o răscolire, o stimulare și îmboldire — toate însoțite de un efort nemeridional, pe care umorul congenital al lui Lenbach l-a caracterizat atît de nimerit, spunînd într-o zi lui Wagner : „Muzica dumitale, ei bine, este un furgon pornit spre împărăția cerurilor". Dar ea nu este numai atît. Dincolo de chinul ei sufletesc, nu trebuie să uităm cutezanța ei, mîndria și voioșia pe care muzica este în stare să le scoată la lumină în același timp, de pildă, în temele cavalerești, în motivele lui Lohengrin, Stolzing și Parsifal ; nu tre-

buie să uităm, de asemenea, feericul glumeț, natural și gingaș din terțetele „Fiicelor Rinului", spiritul de parodie și zburdălnicia savantă din preludiul la *Maeștrii cîntăreți,* nici veselia de Ländler, din dansul popular, în actul al treilea. Wagner poate înfăptui orice. Este un caracterizator fără pereche, iar a înțelege muzica sa ca mijloc de definire înseamnă s-o admirăm nespus de mult. Arta lui este pitorească, ba chiar grotescă și calculată pentru perspectivă de distanță, așa cum o cere teatrul, dar și în detalii se dovedește a fi de o bogăție de invenție, de o vie capacitate de pătrundere în fenomene, de vorbire și gestică, de o pregnanță neîntîlnită pînă la el. Ea triumfă în rolurile soliștilor ; de pildă, în figura muzical-poetică a Olandezului, învăluită în dezolare și blestem, zbuciumată în fața sălbăticiei întinsului mării... în nestatornicia și grația vicleană a lui Loge ; în clipitul și flexiunile piticului care este părintele sufletesc al lui Siegfried ; în răutatea zănatică și absurditatea lui Beckmesser. Actorul dionisiac — arta lui, artele lui, dacă doriți — se revelează în această omnipotență și ubicuitate a transformării și înfățișării ; el nu schimbă doar masca omenească, ci pătrunde înlăuntrul naturii, ni se adresează din mijlocul furtunii și al vijeliei, din foșnetul frunzelor și din lucirea valurilor, din dansul flăcărilor și din curcubeu. Tichia lui Alberich, care te face invizibil, este simbolul general al

acestui geniu al deghizărilor și al atotputerniciei imitative, geniu cu adevărat inițiat în viața inferioară a broaștei rîioase, în săriturile și tîrîturile ei spongioase, și la fel de familiarizat cu existența fără de griji a semizeilor din mitologia nordică trăind printre nori. Această putere nelimitată, caracterizatoare, reușește să unească creații de o eterogenitate sufletească atît de mare, cum sînt acei germani luterani robuști din *Maeștrii cîntăreți* și lumea dornică și vrăjită de moarte a lui *Tristan.* Fiecare operă este dezvoltată pe un ton fundamental care o deosebește de toate celelalte, astfel încît înlăuntrul ansamblului de creație, care constituie el însuși un cosmos personal, fiecare operă în parte formează din nou o astfel de unitate închegată, un astru. Există între opere afinități și legături muzicale în care se anticipează unitatea organică a întregului. În *Parsifal* se strecoară accente din *Maeștrii cîntăreți,* în muzica din *Olandezul* poți prinde cu urechea anticipări din *Lohengrin,* iar în textul acestuia, chiar aluzii la limbajul de extaz religios din *Parsifal,* ca de pildă cuvintele : „Un balsam sfînt pentru rănile mele izvorăște din jurămîntul meu, din marele cuvînt" ; în sfera creștinescului *Lohengrin* apar rămășițe păgîne, întrupate în Ortrud, prin tonalități care prevestesc *Nibelungul.*

Fiecare operă se detașează de cealaltă într-un mod stilistic ce face ca secretul stilului să devină

vizibil şi oarecum palpabil ca miez al artei şi aproape ca arta însăşi : este taina împerecherii nuanţei personale cu cea obiectivă. În fiecare operă a sa, Wagner este perfect el însuşi, şi oricare măsură dintr-însa nu poate fi decît a sa, indicînd formula şi scriitura sa personală, de neconfundat. Şi totuşi, fiecare operă este totodată deosebită, o lume stilistică în sine, produsul unei pătrunderi obiective, care cumpăneşte insistenţa subiectivă şi se anulează prin ea. Minunea cea mai grozavă în această privinţă e, poate, opera septuagenarului — *Parsifal*. În explorarea şi transpunerea în cuvinte a unor lumi îndepărtate, înfricoşătoare şi sacre, realizează o culme — în ciuda lui *Tristan şi Isolda*, cea mai extremistă dintre operele lui Wagner şi mărturia unei capacităţi de adaptare sufletească şi stilistică (întrecînd chiar şi obişnuita lui măsură), plină de sunete pe care le urmărim cu mereu reînnoită nelinişte, curiozitate şi vrajă.

„Asta este o chestie stupidă", scrie Wagner, din Lucerna, în mai 1859, în toiul muncii istovitoare la actul al treilea din *Tristan*, care-i prilejuieşte o nouă emoţie prin figura lui Amfortas, cea de mult întrevăzută şi schiţată. „O chestie stupidă ! Închipuieşte-ţi, pentru numele lui Dumnezeu, ce mi s-a întîmplat ! Dintr-o dată mi s-a luminat totul, în chip teribil ! Amfortas este Tristan al meu din actul al treilea, într-o intensificare de neimaginat".

Această „intensificare" este legea necesară de dezvoltare şi de viaţă — bazată pe un autorăsfăţ — a producţiei sale. Wagner a experimentat toată viaţa accentele lui Amfortas, accentele de suferinţă şi de umilă pocăinţă. Ele apar în *Tannhäuser* : „Ah, cum mă apasă povara păcatelor !" ; au devenit în *Tristan* un aparat *non plus ultra* de exprimare sfîşietoare, cum îşi dă seama Wagner cu înfricoşare, dar în *Parsifal* ele vor fi întrecute, vor trebui să sufere „o intensificare de neimaginat". Este vorba de o culminare a accentelor, pentru care se vor căuta involuntar prilejuri şi situaţii din ce în ce mai puternice şi mai adînci.

Subiectele, operele izolate sînt treptele şi etapele continuu depăşite ale unităţii, ale unei creaţii închise în sine, sferice, care „se dezvoltă", dar există întrucîtva chiar de la început. De aici împletirea, întrepătrunderea concepţiilor, care are drept rezultat faptul că un artist de speţa şi formaţia lui spirituală nu are a face niciodată numai cu o operă anumită, cu tema la care tocmai lucrează, ci este împovărat simultan de toate celelalte, care îngreuiază momentul de creaţie. Un lucru aparent plănuit, asemănător unui plan de viaţă, iese la iveală, astfel încît Wagner, în anul 1862, pe cînd compunea *Maeştrii cîntăreţi*, într-o scrisoare către Bülow, din Biberich, prezice cu toată hotărîrea că *Parsifal* va fi ultima sa operă, şi aceasta exact cu douăzeci de

ani înainte de săvîrşirea ei. Fiindcă, pentru a umple golurile din planul integral, trebuie mai întîi terminat *Siegfried* şi întreg *Amurgul zeilor,* între care se mai intercalează şi *Tristan* şi *Maeştrii cîntăreţi.*

În tot timpul trudei la *Tristan,* Wagner e împovărat de „*Ring*" şi totodată, chiar de la început, îşi spune cuvîntul *Parsifal.* Această operă este prezentă şi în timpul muncii la lucrarea pronunţat luterană, *Maeştrii cîntăreţi,* şi aşteaptă de fapt încă din 1845, anul premierii operei *Tannhäuser* la Dresda. În anul 1848 este realizat proiectul în proză care condensează mitul nibelungilor într-o dramă, manuscrisul *Morţii lui Siegfried,* din care va ieşi *Amurgul zeilor.* Între timp însă — în anii 1846 şi 1847 — s-a făurit *Lohengrin* şi s-a schiţat acţiunea din *Maeştrii cîntăreţi,* care reprezintă „un joc de satiri" şi o contraparte umoristică a lui *Tannhäuser.* Acest deceniu al cincilea, la mijlocul căruia Wagner împlineşte 32 de ani, ne aduce de fapt, de la *Olandezul zburător* pînă la *Parsifal,* întregul plan de lucru al vieţii sale, pe care îl va executa în următoarele patru decenii, adică pînă în 1881, fiind în permanenţă preocupat de toate aceste lucrări, în mod simultan.

Opera lui nu are în fond o cronologie precisă. Este creată în timp, e drept, dar e prezentă de la început şi dintr-o dată în întregime. Ultima lucrare, şi ea ştiută cu mult înainte, săvîrşită însă la vîrsta de 69 de ani, este în acest sens o mîntuire, întrucît

înseamnă sfîrşit, deznodămînt, desăvîrşire şi întrucît după ea nu mai urmează nimic; munca bătrînului maestru la această operă, munca acestui artist care şi-a trăit pe deplin toată viaţa, este doar muncă, atîta tot — opera uriaşă s-a înfăptuit, iar inima care a rezistat încercărilor extreme timp de şaptezeci de ani poate să se oprească acum, într-un ultim spasm.

Această povară a creaţiei apasă pe nişte umeri care nu sînt nicidecum aceia ai unui Cristoforus, pe o constituţie atît de şubredă după aparenţă şi după starea subiectivă, încît nimeni n-ar fi cutezat să-i prevadă artistului o existenţă lungă şi că, purtînd pe umerii săi o astfel de povară, o să ajungă la ţinta propusă. Este o natură care se simte în fiece moment în pragul istovirii şi care nu află decît în mod excepţional proba sănătăţii.

Constipat, melancolic, avînd insomnii, chinuit mereu, acest om se află la vîrsta de treizeci de ani într-o astfel de stare, încît se aşază adesea pentru a plînge în voie cîte un sfert de oră. Nu va apuca să vadă sfîrşitul lui *Tannhäuser,* nu o poate crede! I se pare o cutezanţă să înceapă, la treizeci şi şase de ani, elaborarea planului *Nibelungului,* iar cînd ajunge la patruzeci de ani, „se gîndeşte zilnic la moarte" — el care aproape la şaptezeci de ani avea să scrie *Parsifal!*

O boală de nervi îl chinuieşte, una din acele boli organic insesizabile care te trag pe sfoară ani îndelungaţi şi te ameninţă să-ţi facă viaţa imposibilă, fără însă a ţi-o „primejdui". A convinge pe victima unei astfel de boli că viaţa nu-i este în pericol e un lucru extrem de greu, şi de multe ori aflăm în scrisorile lui Wagner dovada convingerii sale că e sortit morţii. „Nervii mei — scrie artistul, la treizeci şi nouă de ani, sorei sale — sînt pe cale de istovire completă ; poate vreo întorsătură externă a circumstanţelor vieţii mele să mai ţină moartea, în chip artificial, la distanţă încă vreo cîţiva ani. Asta e valabil însă numai pentru moartea propriu-zisă, în ce priveşte pieirea mea, nu o mai poate opri."

Şi în acelaşi an scrie : „Sînt bolnav de nervi şi, după diferite încercări de a mă vindeca radical, nici nu mai nutresc speranţa însănătoşirii... Munca mea este singura care mă mai ţine pe picioare ; însă nervii creierului meu sînt de pe acum atît de slăbiţi, încît nu pot acorda lucrului mai mult de două ore pe zi, şi pe acestea nu mi le pot îngădui decît dacă, o dată munca terminată, mă întind alte două ore, ca să obţin, în sfîrşit, puţin somn".

Două ore pe zi. În răstimpuri atît de scurte deci —cel puţin cîteodată — s-a adunat această operă gigantică, a unei vieţi în luptă cu forţă care de fiecare dată se consuma repede, darul unei rezistenţe

elastice, în care energia repede scăzută se împrospătează pentru scurtă vreme şi al cărui nume moral este *răbdare*. „Autentica răbdare dovedeşte o mare elasticitate", notează Novalis, iar Schopenhauer laudă răbdarea, socotind-o drept o adevărată bravură. Acest amestec fizico-moral de elasticitate, răbdare şi eroism îngăduie acestui om să-şi îndeplinească chemarea ; şi nu ne-ar fi uşor să descoperim o altă viaţă de artist în care să putem studia aşa de bine această caracteristică contituţie vitală a geniului, acest amestec de sensibilitate şi forţă, de delicateţe şi rezistenţă — acest amestec între „şi totuşi" şi autosurprindere, din care izvorăsc operele mari şi care, firesc, creează, cu timpul, simţămîntul unei ţineri în suspensie printr-o misiune îndărătnică. Da, este greu să nu credem în cazul acesta într-o „încăpăţînare" metafizică a operei în esenţa ei, o „voinţă" care tinde să se realizeze şi pentru care viaţa creatorului ei nu înseamnă decît un instrument şi o victimă totodată voluntară şi involuntară. „În realitate te simţi mizerabil, dar te simţi !" Iată o exclamaţie de autoironie, desperată, răzbătînd din scrisorile lui Wagner. Şi nu uită să stabilească o legătură cauzală între suferinţa lui şi arta sa, adică să considere arta şi boala lui drept una şi aceeaşi încercare — cu rezultatul că se trudeşte să scape de ea, şi anume, în mod foarte naiv, printr-o cură de hidroterapie.

„Acum un an — scrie el — mă aflam într-un institut de hidroterapie, cu intenţia de a deveni pe de-a-ntregul un om *fiziceşte sănătos*. La baza dorinţei mele stăruia în taină gîndul unei sănătăţi, care să-mi dea putinţă să scap cu desăvîrşire de artă, chinul vieţii mele ; a fost o ultimă luptă desperată pentru fericire, pentru adevărata, nobila bucurie a vieţii, care nu poate fi decît darul celui ce se naşte sănătos".

Ce enunţare înduioşătoare şi copilăresc de tulbure ! Vrea să se vindece de artă prin hidroterapie, adică de constituţia care face din el artistul ! Relaţiile sale cu arta, cu destinul său, sînt de o complicaţie abia descifrabilă, deosebit de contradictorii şi încîlcite, încît, cîteodată, se pare că se zbate în ele ca într-o capcană logică. „Şi să mai înfăptuiesc una ca asta ?" — exclamă Wagner la patruzeci şi şase de ani, după ce a analizat, mişcat, conţinutul sufletesc şi simbolic al lui Parsifal. „Şi încă să mai şi scriu muzica pentru ea ? — Foarte mulţumesc ! Să o facă cine are chef ; eu mă lepăd de ea !" Ascultaţi intonarea de cochetărie feminină din aceste cuvinte, care cuprind rîvna vibrantă după această operă, ştiinţa că : „Trebuie s-o faci" — şi un refuz voluptos ! Visul său de a se lepăda de artă, de a putea să viețuiască în loc să fie silit să creeze — visul de a fi *fericit* revine mereu în scrisorile sale ; cuvintele „fericire", „nobilă fericire", „nobilă plă-

cere de a trăi" le rosteşte pe toate ca noţiune contrastantă faţă de existenţa sa de artist, împreună cu concepţia artei ca mijloc de compensaţie pentru orice plăcere imediată a vieţii. La treizeci şi nouă de ani scrie lui Liszt : „Mă îndrept din zi în zi mai mult spre o decădere sigură ; *trăiesc o existenţă nedemnă, de nedescris !* Nu cunosc nimic din veritabila bucurie a vieţii ; pentru mine, bucuria de viaţă, adică *dragostea* (sublinierea este a sa), este doar un obiect al închipuirii, nu al experienţei. Astfel inima mea a fost nevoită să pătrundă în creierul meu, şi viaţa mea să devină artificială ; nu mai pot trăi decît ca «artist», în care tot «omul» din mine s-a dizolvat."

Trebuie să recunoaştem că niciodată arta n-a fost definită în cuvinte mai brutale şi cu mai desperată sinceritate drept mijloc de îmbătare, haşiş, *Paradis artificiel*. Şi există chiar crize de revoltă nebună împotriva acestei trăiri artificiale, de pildă atunci cînd scrie lui Liszt, în ziua sa de naştere, la vîrsta de patruzeci de ani :

„Iată că m-aş boteza din nou ; nu eşti dispus să-mi fii naş ? Aş vrea ca amîndoi s-o ştergem de aci şi s-o pornim în lumea largă, chiar de-ar fi numai ca să pierim în ea voios, să ne sfărîmăm în vreo prăpastie !" Citind astfel de rînduri, ne gîndim la Tannhäuser care-l ţine strîns pe Wolfram, pentru a-l atrage cu sine în Muntele Vene-

rei — fiindcă într-adevăr lumea și viața sînt gîndite aici de un creier obsedat de privațiuni, întrutotul ca în *Venusberg*, drept centrul unui *Je m'en fichisme* boem și radical, al pieirii în petreceri nebunești ; pe scurt, al tuturor plăcerilor pentru care arta trebuie să-i fie compensație într-un mod „nedemn".

Însă alături, ori mai bine zis într-o înlănțuire stranie, îi apare arta într-o cu totul altă lumină, ca mijloc de mîntuire, ca un *quietativ*, ca o stare de intuire pură și de renunțare la voință, cum l-a învățat filosofia s-o privească, și cu obișnuita bunăvoință spirituală și ușurință pentru învățare a copilului artist, el ar vrea să-i dea ascultare. Oh, el este idealist ! Viața nu-și are sensul în ea însăși, ci pe un plan superior, în misiune, în creație, și atunci, „nevoia de a fi mereu și veșnic în luptă pentru a-ți procura cele necesare", așa cum era cazul la Wagner : „a nu avea răgazul să gîndesc lungi perioade de timp la nimic altceva decît cum aș face să-mi agonisesc, pentru un viitor apropiat, liniștea din afară și necesarul pentru existență, iar pentru aceasta să fiu silit să ies complet din sfera preocupărilor mele, încît să apar acelora prin care voi să-mi asigur traiul ca un om cu totul altul decît cel ce sînt — iată ceva revoltător..."

Toate aceste griji se potrivesc bine și în chip firesc omului pentru care viața este scop în sine și

care, prin osîrdia ce o poartă celor necesare pentru trai, vede în asta tocmai rădăcinile plăcerii închipuite a lucrurilor în sfîrșit dobîndite ; de aceea, în fond, nimeni nu poate înțelege în chip lămurit de ce ni se pare nouă atît de dezgustătoare această activitate care este doar soarta și condiția noastră de viață, a tuturora.

„Cine poate înțelege cu adevărat și limpede că unii oameni nu privesc viața ca scop în sine, ci ca un mijloc indispensabil pentru un scop mai înalt ?" (Scrisoarea către Matilde Wesendonk, din Veneția, octombrie 1858.) Într-adevăr, este rușinos și foarte înjositor să fii nevoit să te zbați și să cerșești astfel pentru existență atunci cînd nu te preocupă de loc viața, ci un scop mai înalt, superior vieții : arta, creația, pentru care trebuie să dobîndim liniștea și pacea, și care nu apare decît în lumina liniștei și a păcii. Însă îndată ce s-a cîștigat, cu chin și vai, libertatea de a se îndeletnici cu esențialul, de a lucra, libertatea ale cărei condițiuni sînt destul de pretențioase, atunci abia își face apariția o formă superioară a sclaviei voinței, cea productivă, lupta artei, despre care, în lupta josnică a existenței, omul și-a făcut o imagine filosofică înșelătoare, întrucît ea nu este de loc cunoașterea mîntuitoare și „reprezentare" pură, ci spasmul suprem al voinței, cu adevărat „roata lui Ixion".

Puritatea și pacea — o adîncă dorință de acestea trăiește în pieptul său, întregind setea de viață, și îndată ce această dorință fierbinte domină, ca reacțiune a zadarnicei sale rîvne după plăceri de viață nemijlocite, arta i se pare — iată o nouă complicație a relațiilor sale față de ea — o piedică pentru mîntuire.

Este respingerea tolstoiană a artei, negația crudă a propriului său dar firesc, în favoarea „spiritului", negare ce se repetă aici în chip analog. Ah, Arta! Ce dreptate avea Buddha s-o definească drept cea mai sigură rătăcire în calea mîntuirii!

Într-o lungă și furtunoasă scrisoare, trimisă din Veneția, către doamna Wesendonk, în anul 1858, el înfățișează prietenei sale toată această frămîntare, după care îi povestește despre planul unei drame budiste — *Învingătorii*. Dramă budistă — tocmai aici e încurcătura. Este o *contradicție in adjecto* — iată ce a înțeles în fața greutății de a utiliza pe omul acela liberat, dezbrăcat de orice pasiune, pe Buddha însuși, pentru reprezentarea dramatică și mai cu seamă pentru cea muzicală. Ceea ce este pur, sfînt, împăcat prin cunoaștere, este mort din punct de vedere artistic; este clar: sfințenia și drama nu se pot uni. Și este o împrejurare fericită faptul că Sakia Muni-Buddha, după izvoarele ce le posedăm, pus în fața unei ultime probleme, se găsește implicat într-un ultim conflict;

trebuie să ajungă la hotărîrea de a primi, în ciuda principiilor sale anterioare, pe fața Țsandala Sawitri în comunitatea sfinților. Slavă Domnului, prin aceasta devine un obiect posibil pentru artă. Wagner se bucură — și în acel moment se simte cu conștiința încărcată, văzînd încătușarea artei prin viață și forța de seducere a acesteia. Nu s-a surprins el însuși dorind drama, și nu sfințenia? Fără artă, el ar putea fi — un sfînt; cu ea laolaltă, nu va fi niciodată. Dacă ar fi înzestrat cu cea mai înaltă știință, cu cea mai profundă înțelepciune, acestea ar face din el tot numai un poet, un artist; ele s-ar constitui în fața sa într-o intuiție plină de însuflețire, ca un tablou fermecător, căruia n-ar putea să-i reziste fără a-l transforma în creație. Ba chiar mai mult: îi face plăcere descoperirea diabolicei antinomii! Este oribilă, dar cuceritor de interesantă — s-ar putea face de îndată din ea o operă psihologic-romantică, lucru aproape conceput de Wagner într-o scrisoare către doamna Wesendonk, care este în fond schema pentru o astfel de operă.

Goethe constată: „Nu putem evita lumea mai sigur decît prin artă și nu ne putem lega de ea mai sigur decît prin artă". Iată ce se alege dintr-o constatare resemnată, plină de mulțumire, într-un creier romantic!

Dar oricum ar sta lucrurile cu arta și oricît ne-ar frustra de adevărata satisfacție a simțurilor și toto-

dată de mîntuire, opera lui Wagner, datorită forțelor schimbătoare, pe care, în taină, nu se poate împiedica să le admire, păşeşte nestăvilit înainte; partiturile se adună grămadă, şi asta-i principalul. Omul acesta ştie la fel de puţin ca noi toţi cum ar trebui să trăiască cu adevărat — pe el viaţa îl subjugă, smulgîndu-i ceea ce vrea, adică opera sa, fără a se sinchisi în ce fel de mreji de gînduri se zbate autorul: „Copilă! Tristan acesta devine ceva înfricoşător! Acest ultim act!! Mi-e teamă că opera va fi interzisă — dacă nu va fi cumva parodiată printr-o reprezentaţie proastă; numai nişte reprezentaţii mediocre mă pot salva! Cele cu totul reuşite ar trebui să înnebunească lumea; nu-mi închipui altfel lucrurile. Pînă aici a trebuit să ajung! O, vai! — Şi eram tocmai în plin avînt! Adio!"

O scrisorică adresată doamnei Wesendonk. Un bilețel nebudistic, plin de hohotele unui rîs fantastic şi speriat de nelegiuirile zănatice pe care le săvîrşeşte. Acest om melancolic şi şubred, a cărui boală nu este decît o variantă neobişnuită a sănătăţii, are resurse puternice de bună dispoziţie şi în viaţă o indestructibilă elasticitate. Ce farmec vital trebuie să fi răspîndit în jurul său acest om, al cărui contact personal Nietzsche nu a încetat de a-l numi „unicul prilej de bucurie al zilelor sale". Mai întîi de toate, nu-i lipseşte nepreţuita capacitate de a zvîrli cît colo patosul şi a se deda banalităţii; de

a proclama, după munca extrem de încordată a zilei, începutul veseliei, precum obişnuieşte să o facă cu exclamaţia: „Gata! Acum nu mai rostim nici un cuvînt serios!" — răsunînd printre artiştii săi de la Bayreuth, această mică lume a teatrului, de care are nevoie pentru realizarea operei sale şi în mijlocul căreia, el însuşi om de teatru din creştet pînă în tălpi, se simte foarte bine, ca un bun camarad ce este în carul lui Tespis, în pofida marei distanţe spirituale dintre ei.

Modestul său prieten Heckel din Mannheim, primul acţionar la Bayreuth, ştie să povestească lucruri splendide în privinţa asta. „Foarte des — scrie el — domnea în relaţiile personale dintre Wagner şi artiştii săi o zburdălnicie veselă. La ultima repetiţie de pian, în sala hotelului «Sommer», din exuberanţă, el a stat *pe cap* cu picioarele în sus".

Această scenă ne aminteşte iarăşi de Tolstoi, anume, de scena în care bătrînul profet şi creştinul mohorît face, din aceeaşi pură exuberanţă, un salt în cîrca socrului său Beers. Omul Wagner este artist, aidoma tenorilor şi priveghetorilor din teatru, care îl numesc „maestru", adică în fond un om vesel şi dispus să înveselească, ca organizator de petreceri, şi pe alţii. Iată un contrast adînc şi priincios sănătăţii faţă de omul care cunoaşte, ştie şi judecă, faţă de omul seriozităţii absolute, care este Nietzsche. Trebuie să

înțelegem că artistul, chiar și acela ce sălășluiește permanent în sferele cele mai solemne ale artei, nu este un ins absolut serios, că-l atrage efectul și înveselirea, și că tragedia și farsa au aceeași rădăcină. O simplă rotire a reflectorului, și una se transformă în cealaltă — farsa ascunde o dramă, tragedia este, pînă la urmă, o glumă sublimă. Seriozitatea artistului oferă un capitol de meditat. S-ar putea pretinde că e un lucru indecent dacă se pune problema seriozității adevărului spiritual rostit de artist. Căci renumitul cuvînt „seriozitatea în joc" este în afara problemei — această formă deosebit de pură și de înduioșătoare a demnității omenești.

Dar ce să credem despre cealaltă seriozitate, anume, a cercetătorului adevărului, a gînditorului și confesorului Richard Wagner ? Prin ascetic-creștinele idei și dogme ale bătrîneții sale, acea filosofie de „Cina cea de taină" a sfințirii prin abținerea de la „bucuria cărnii", în toate sensurile expresiei, prin aceste mentalități și revelații, a căror expresie este opera *Parsifal*, și chiar prin *Parsifal* în sine, se dezminte, se anihilează, se tăgăduiește revoluționarismul senzual din zilele tinereții lui Wagner, care constituie atmosfera și conținutul de idei ale operei *Siegfried*. Nu mai există, și nici nu ar mai trebui să existe. Dacă artistul ar lua în serios, în sens spiritual, noile, tîrziile și totuși definitivele adevăruri, ar trebui ca operele perioadelor anterioare, fiind recunos-

cute ca greșite, vinovate și dăunătoare, să fie arse de însăși mîna creatorului lor, pentru a nu mai expune niciodată omenirea la efectele potrivnice mîntuirii. Însă Wagner nu gîndește așa. Ideea nici nu-i trece măcar prin minte ! Cine să distrugă opere atît de frumoase ? Toate rămîn laolaltă, și sînt în continuare reprezentate, deoarece artistul își respectă biografia. El cedează diferitelor dispoziții fiziologice ale vîrstelor respective și le oglindește în opere, care se contrazic reciproc din punct de vedere spiritual, dar care sînt, toate, frumoase și merită să fie păstrate. Noile „adevăruri trăite" înseamnă pentru artist îndemnuri noi pentru teatru și posibilități noi de exprimare, nimic mai mult. Se încrede în ele, le ia în serios, dar numai în măsura în care are nevoie să le ridice la expresia supremă și să producă astfel impresia cea mai adîncă. Deci le ia în serios, le ia în serios pînă la lacrimi — dar nu de tot — și deci de loc. Seriozitatea sa artistică este „seriozitatea jocului", și este de natură absolută. Seriozitatea sa spirituală nu este absolută, este seriozitate în scopul jocului. În mijlocul camarazilor deci, Wagner este gata să-și bată joc de solemnitatea sa, încît poate fi în stare să trimită opera *Parsifal* lui Nietzsche cu mențiunea : „Richard Wagner, consilier ecleziastic superior". Dar Nietzsche nu era un camarad printre artiști ; o astfel de întîmpinare glumeață nu putea să dispună în chip împăciuitor firea de o seriozitate

absolută și ucigător de morocănoasă a filosofului față de planul unei piese pătrunse de un creștinism catolicizant, despre care spunea totuși că ar fi o supremă provocare azvîrlită muzicii. Cînd Wagner, în chip copilăresc, aruncă furios de pe pian o partitură de a lui Brahms, un asemenea acces de invidie artistică și de dorința de dominație dictatorială este un prilej de adîncă durere pentru Nietzsche, și acesta exclamă : „În momentul acesta, Wagner n-a fost măreț !“ Iar cînd Richard Wagner se recrea cu trivialități, glumea și povestea anecdote saxone, Nietzsche, jenat, roșea în locul lui ; și înțelegem bine rușinarea sa față de o astfel de schimbare de nivel, deși ceva în noi — poate profesia noastră artistică — ne sfătuiește să nu-i dăm prea mare însemnătate.

*

Cunoașterea filosofiei lui Arthur Schopenhauer constituie marele eveniment din viața lui Richard Wagner. Nici o altă întîlnire intelectuală anterioară, de pildă aceea cu Feuerbach, nu i se poate asemăna ca însemnătate personală și istorică, căci a reprezentat suprema mîngîiere, deplina autoconfirmare și mîntuire spirituală pentru acela căruia, în înțelesul cel mai desăvîrșit al cuvîntului, i se cuvenea această confirmare, și fără îndoială că împrejurarea a dat muzicii sale îndrăzneala de a se descătușa.

Richard Wagner nu se încredea prea mult în realitatea prieteniei ; hotarele individualității, ce despart sufletele, făceau ca în ochii săi, după experiența sa, singurătatea să fie de neînvins, iar înțelegerea deplină, cu neputință. Însă de astă dată se simțea înțeles și înțelegea perfect : „Prietenul meu Schopenhauer“ ; „E un dar dumnezeiesc în singurătatea mea“ ; „Dar am un prieten — scrie Wagner — care-mi devine din zi în zi mai drag. Acesta este bătrînul meu Schopenhauer, în aparență atît de morocănos, și totuși atît de afectuos ! Cînd am ajuns cu simțămintele mele atît de departe și adînc, ce unică desfătare, la răsfoirea acelei cărți, de a mă regăsi, dintr-o dată, așa de bine înțeles și de a mă vedea exprimat cu atîta claritate, doar într-o limbă cu totul alta, unde suferința devine repede obiect de cunoaștere... Iată o minunată interacțiune și un schimb de o calitate care mă fericește în mod cu totul deosebit, iar acest efect este întotdeauna nou pentru că este din ce în ce mai puternic... Ce bine că bătrînul nu știe nimic despre toate acestea, despre ceea ce reprezintă pentru mine, *ceea ce îmi sînt mie însumi, printr-însul*“.

Fericirea unei astfel de recunoașteri este posibilă între creatori doar acolo unde se vorbesc limbi deosebite ; altfel, se dezlănțuie o catastrofă, intervine cazul ucigător al lui „Ori el ori eu“. Într-o astfel de relație, de la o categorie la alta, de la

formă la cuget, dispare orice invidie, pe care altcum o creează alăturarea, dublarea cazurilor sufletești. Acel *Pereant qui ante nos nostra dixerunt* nu mai contează, și nici întrebarea de artist a lui Goethe : „Mai trăim noi dacă trăiesc alții ?“ Dimpotrivă, faptul că celălalt trăiește constituie tocmai salvarea, o confirmare binecuvîntată și neașteptată și o clarificare a propriei tale ființe. Probabil că niciodată în toată istoria spirituală a omenirii nevoia omului întunecat, hărțuit, nevoia artistului de sprijin spiritual, de justificare și cunoaștere prin intermediul cugetului nu a aflat o satisfacție atît de minunată ca aceea pe care a obținut-o Richard Wagner prin Schopenhauer.

Lumea ca voință și reprezentare — ce multe amintiri de tinerețe, propria noastră beție spirituală, propria noastră fericire receptivă apar în fața noastră cu melancolie și recunoștință la gîndul legăturii dintre opera lui Wagner și această carte de critică și orînduire a lumii : un poem al cunoașterii și o metafizică de artist, alcătuit din pornire și intelect, voință și intuiție, acest miracol de edificiu al cugetării etic-pesimist-muzicale, care ne dezvăluie o atît de adîncă înrudire epocală și omenească cu partitura lui *Tristan !* Se înfățișează acum vechile cuvinte prin care în roman tînărul descrie „evenimentul Schopenhauer“, trăit de eroul său burghez : „Îl umplea o mulțumire neștiută, mare și recunoscătoare. Simțea o satisfacție incomparabilă văzînd cum un creier covîrșitor de superior lua în stăpînire această viață, atît de puternică, brutală și disprețuitoare, pentru a o subjuga și a o osîndi... Satisfacția omului suferind care, în fața vieții reci și aspre, își ascunde mereu durerea cu conștiința încărcată și care, dintr-o dată, primește din mîna unuia dintre cei mari și înțelepți justificarea principială și solemnă de a suferi prin lume — cea mai bună dintre toate lumile ce se pot închipui, lume despre care, în batjocură, se dovedise că este cea mai rea dintre lumile ce se pot închipui“. Răsar iarăși cuvintele de mulțumire și slăvire, datorate unei satisfacții spirituale a cărei emoție o simțim întotdeauna, datorate acestei deșteptări în noapte dintr-un somn scurt și adînc, unei treziri bruște, speriate, avînd în inimă germenul unei metafizici care arată *Eul* drept o înșelare, moartea ca o eliberare din neîndestularea lui, lumea ca produsul voinței și ca veșnica ei proprietate, cît timp ea nu se neagă pe sine în cadrul cunoașterii și nu găsește în iluzie calea spre pace... Acesta este epilogul, adaosul de doctrină a înțelepciunii și mîntuirii într-o filosofie a voinței care, potrivit concepției sale, are puțin de a face cu înțelepciunea păcii și cu liniștea — o concepție care a putut fi zămislită numai de către o natură impulsivă, cu o voință chinuită, fără stăpînire de sine, în care, firește, pornirea spre purificare, spiritualizare,

cunoaștere era tot atît de viguroasă ca și imboldul întunecos și stăruitor, o concepție *lumesc erotică*, ce proclamă răspicat sexul drept centru al voinței și care vrea să înțeleagă starea estetică drept cea a intuiției pure și dezinteresate, drept singură și provizorie posibilitate de a scăpa din chinul instinctului. Filosofia aceasta a fost născută din voință, din pornirea instinctului în luptă cu cunoașterea mai bună, ea fiind negarea intelectuală a voinței. Și astfel s-a întîmplat ca Richard Wagner, o fire adînc și frățește înrudită cu filosoful Schopenhauer, s-o trăiască și s-o adopte ca și cum ar fi fost a sa proprie, exprimîndu-l pe de-a-ntregul pe el ; s-o adopte cu o supremă recunoștință.

Și firea lui Wagner se compunea din voință sumbră, insistentă și chinuitoare către putere și satisfacție, pe de o parte, și din imboldul spre purificare morală și mîntuire, pe de alta, din pasiune și dorința de liniște. Iar un sistem de cugetare care constituie amestecul cel mai straniu, format din pacifism și eroic, care declară „fericirea“ ca o iluzie și dă a înțelege că supremul, cel mai mare bun ce se poate dobîndi, ar fi o viață eroică — ce mult trebuie să fericească un astfel de sistem o fire ca cea a lui Wagner, sistem ce pare izvorît din el, creat pentru el însuși !

Descoperim în lucrările oficiale despre Wagner de toată seriozitatea afirmația că *Tristan* nu ar fi

influențat de filosofia lui Schopenhauer. Aceasta dovedește o ciudată lipsă de pătrundere. Firește că ultraromantica glorificare a nopții în această operă sublim morbidă, distrugătoare, plină de vrajă, impregnată de cele mai primejdioase și nobile mistere ale romantismului, nu este specific schopenhaueriană. Intuițile senzoriale și transcendente din *Tristan* provin de mai departe, de la Novalis tuberculosul, plin de ardoare, care scrie : „O unire care s-a înfăptuit și pentru moarte este o cununie care ne dă o tovarășă pentru eterna noapte. În moarte, dragostea este mai dulce ca oricînd ; pentru un îndrăgostit moartea este o noapte a nunții, o taină de dulci mistere“. Același scriitor se jelește în *Imnuri către noapte :* „Trebuie oare ca dimineața să vie din nou ? Nu sfîrșește niciodată puterea terestră ? Nu va arde niciodată veșnic sacrificiul tainic al iubirii ?“ Tristan și Isolda se numesc „Hărăziți nopții“ — ceea ce stă scris literal la Novalis : „Hărăziții nopții“.

Și mai ciudate pentru istoria spirituală, mai semnificative pentru geneza, pentru temeiul de simțire și cugetare din opera *Tristan* sînt legăturile cu o cărticică de prost renume, *Lucinda* lui Friedrich Schlegel, în care aflăm scris : „Noi sîntem nemuritori ca și dragostea. Nu mai pot spune dragostea mea ori dragostea ta : amîndouă sînt aidoma și întrutotul una ; cînd pronunți «dragoste», e ca și cînd ai spune dragostea reciprocă. Există căsăto-

rie, veșnică unitate și întovărășire a spiritelor noastre, nu numai pentru ceea ce numim noi lumea aceasta ori lumea cealaltă, ci pentru o lume adevărată, indivizibilă, fără nume, una infinită, pentru întreaga, veșnica noastră ființă și viață." Iată și imaginea mentală a ciocnirii cupelor de moarte și dragoste: „De aceea aș goli cu tine, dacă mi s-ar părea că a sosit clipa, tot așa de voios și de ușor băutura otrăvitoare de lauri cum am golit ultimul pahar de șampanie, pe care l-am băut împreună, însoțit de cuvintele: Vino să golim ultima rămășită a vieții noastre!" Iată ivindu-se și de data asta gîndul morții în dragoste: „Știu că nici tu n-ai voi să-mi supraviețuiești, că ai urma pe soțul tău cel grăbit, pînă în coșciug, și ai coborî cu voie bună și dragoste în prăpastia de flăcări, așa precum o lege zănatică silește pe femeile indiene să piară, profanînd și distrugînd astfel cele mai gingașe sanctuare ale voinței libere prin intenție grosolană și silnicie". Aici avem de-a face cu „entuziasmul voluptății", ceea ce este în același timp o formulă tipic wagneriană. Iată, în proză, un cîntec de laudă și slăvire erotic-quietistic a somnului, paradis al liniștei, sfîntă tăcere a pasivității, care a devenit în *Tristan* motivul adormitor al cornului și cîntecul preferat al viorilor. Și n-a fost în cazul meu nici mai mult nici mai puțin decît o descoperire literar-istorică atunci cînd, încă de tînăr, am subliniat replica extatică din

dialogul iubirii dintre Lucinda și Julius: „Oh, veșnică nostalgie! — Totuși, dorul zadarnic al zilei, orbirea cea goală va scădea, în sfîrșit se va stinge, și o lungă noapte de dragoste pururi liniștită se va face simțită"; iar ca marginalii am scris „Tristan". Nu știu nici astăzi dacă această paralelă literară, această reîntoarcere a aceluiași lucru, ca o reminiscență inconștientă, a mai fost vreodată observată. Știu tot atît de puțin dacă, din punct de vedere filologic, este cunoscut faptul că titlul cărții lui Nietzsche, *Știința voioasă* [1], purcede din *Lucinda* lui Schlegel.

Prin cultul pentru noapte, prin blestemarea zilei, *Tristan* se înfățișează drept un produs romantic, ca o operă adînc legată de gîndirea și simțirea romantică, și care, ca atare, nu ar fi avut nevoie de Schopenhauer în chip de naș. Noaptea este patria și împărăția oricărui romantism, descoperirea sa. La romantici, noaptea reprezintă adevărul, realitatea, în contrast cu rătăcirile deșarte ale zilei, este împărăția sensibilității, în contrast cu rațiunea. Nu uit ce impresie mi-a făcut, vizitîndu-l pentru prima dată, Linderhof, castelul lui Ludwig, regele suferind și dornic de frumusețe, și cînd am găsit exteriorizată, în dimensiunile încăperilor înseși, această precumpănire a nopții. Încăperile de locuit și de primire din acest miniatural castel, așezat în încîntătoarea sin-

[1] *Die fröhliche Wissenschaft*

gurătate a munților, sînt comparativ neînsemnate, doar niște odăițe. Există în castel un *singur salon* de dimensiuni relativ grandioase, înveșmîntat în aur și mătase și de o splendoare vastă, greoaie : dormitorul, cu patul lui de paradă sub baldachin, flancat de candelabre de aur — propriu-zis, sala de serbări a casei regale — hărăzit nopții. Această dominare accentuată a „jumătății mai frumoase" a zilei, stăpînirea nopții, este tipică și esențial romantică ; în acest sens, romantismul este legat de întregul cult din miturile materne ale Lunii, opuse încă din epocile cele mai timpurii veneraţiei Soarelui, religiei luminii viril-paterne — și sub semnul relațiilor din această lume spirituală se află *Tristan*-ul lui Wagner.

Însă dacă cei care scriu despre Richard Wagner declară că *Tristan și Isolda* ar fi o dramă a dragostei, care, ca atare, conține cea mai înaltă afirmare a voinței de a trăi, și deci n-ar avea nimic de face cu Schopenhauer ; dacă aceștia insistă asupra faptului că noaptea cîntată în această operă ar fi noaptea dragostei, „în care încîntarea iubirii ne surîde", și dacă este necesar cu tot dinadinsul ca această dramă să conțină o filosofie... atunci această filosofie ar fi exact contrariul doctrinei prin care se neagă voința, și de aceea tocmai opera aceasta ar fi independentă de metafizica lui Shopenhauer — noi găsim că atunci este vorba de o bizară insensibilitate psihologică. Negarea voinței

este partea moral-intelectuală a filosofiei lui Schopenhauer, o latură puțin hotărîtoare în esență. Ea se situează pe un plan secund. Sistemul lui Schopenhauer este o filosofie a voinței bazată pe erotic, și în măsura în care acest lucru există, opera *Tristan* este plină de ea, saturată de această filosofie. Torța a cărei stingere, la începutul actului al doilea, cel al jocului misterelor în orchestră, este accentuată de motivul morții, exclamația extatică a îndrăgostiților, „Chiar și atunci eu sînt lumea", dimpreună cu motivul dorului ce irumpe din străfundurile unei muzici sugerînd psihologicul și metafizicul — oare acestea să nu fie Schopenhauer ? Wagner în *Tristan* nu este mai puțin poet al mitului ca în „Ring" ; drama iubirii cuprinde și ea un mit al creării universului. „Cu nostalgie — scria compozitorul în 1860, din Paris, Matildei Wesendonk — privesc adesea spre ținutul Nirvanei. Totuși, Nirvana redevine curînd-curînd *Tristan ;* cunoști teoria budistă despre geneza lumii. O suflare tulbură limpezimea cerului (și artistul notează cele patru sunete în ascensiune cromatică prin care începe al său *Opus metaphysicum* și prin care expiază acel *sol diez-la-la diez-si),* se amplifică, se intensifică, și într-o masivitate de necuprins stă iarăși întreaga lume în fața mea". Este cugetarea tonică, simbolică, denumită obișnuit „motivul dorului", care în cosmogonia lui *Tristan* înseamnă începutul tuturor

lucrurilor, ca în „*Ring*“ acel *mi benol* major cu care începe motivul Rinului. Este „voința“ lui Schopenhauer reprezentată prin ceea ce numește acesta „focarul voinții“, dorința de iubire. Și această mitică așczare pe același plan al principiului dulce-suferind și creator de lumi, care a tulburat cel dintîi claritatea cercască a neantului cu dorința sexuală, este într-atît de schopenhaueriană, încît negația, orice tăgăduire din partea acestor adepți devine o stranie îndărătnicie.

„Cum am putea noi muri oare?“ — întreabă Tristan în primul proiect al lui Wagner, în forma încă neversificată a poemului. „Ce s-ar putea ucide în noi care să nu fie iubire? Nu sîntem noi oare în întregime numai dragoste? Poate iubirea noastră să ia sfîrșit vreodată? S-ar putea să nu mai doresc vreodată să iubesc iubirea? De-aș voi să mor acum, ar muri oare iubirea, iubirea ce sîntem?“ Citatul arată egalizarea poetică manifestată dintre voință și dragoste. Aceasta reprezintă, pur și simplu, voința de a trăi, care nu se poate sfîrși o dată cu moartea, ci prin aceasta se eliberează din cătușele condiționate ale individualității. Este, de altminteri, de un mare interes să observăm cum în dramă mitul dragostei se menține pe plan spiritual și rămîne ferit de orice tulburare și vătămare istoric-religioasă. Întorsături de frază ca: „Ia-ți zborul spre iad ori spre cer“, care se găsesc încă în

proiect, sînt suprimate pe parcursul desăvîrșirii operei. Aceasta este, neîndoios, o conștientă acțiune de decolorare a elementului istoric, dar rămîne limitată la cele spiritual-filosofice, și are loc numai în favoarea acestora. Ea se ivește, spre admirația noastră, alături de coloratura cea mai intensă, peisagistic culturală, de o specializare stilistică, de o necrezută siguranță a simțirii și a putinței — arta de mimetism a lui Wagner nu triumfă nicăieri mai misterios decît în stilul lui *Tristan*, care nu se mărginește la limbaj, nu se epuizează în întorsături de frază în spiritul epic de curte. El știe să adopte, într-o oarecare manieră intuitivă și genială, elementul celtic, o atmosferă anglo-normandă-franceză în complexul cuvintelor și tonurilor și știe astfel să-l învăluie cu o simțire care ne sugerează cît de mult și de intim familiarizat este sufletul lui Wagner cu sfera europeană, anterioară statului național.

Numai în planul speculativ al cugetării domnește înlăturarea istoriei și libera dezvoltare a omenescului, în slujba mitului eroic. În favoarea acestuia se exclud cerul și iadul. Nu există creștinismul, care ar fi normal să fie evocat măcar ca ambianță istorică. Nu există nici un fel de religie. Nu există Dumnezeu — nu-l numește nimeni, nimeni nu-l invocă. Există exclusiv filosofie erotică, metafizică ateistă și mit cosmogonic, în care motivul dorinței dă naștere lumii.

Felul sănătos al lui Richard Wagner de a fi bolnav, modul său morbid de a fi eroic constituie doar o pildă pentru contradictoriul și complexul firii sale, pentru natura-i echivocă, polisemantică, ce ni s-a învederat deja din îmbinarea vizibilă a unor însușiri de bază atît de opuse, ca cea mitică și cea psihologică. Noțiunea *romantismului* este, și de data asta, cea mai potrivită pentru a aduce firea sa la un numitor comun, însă tocmai acest „numitor comun" este atît de complex și de irizant, încît înseamnă mai de grabă renunțarea la o definiție decît definiția însăși.

Doar în romantism se întrunesc posibilitățile de popularitate și de extremă selecționare, de rîzgîiată „ticăloșie" (pentru a folosi un cuvînt pe gustul lui E.T.A. Hoffmann) a mijloacelor și efectelor — numai romantismul face posibilă „optica dublă" de care vorbește Nietzsche relativ la Wagner, care știe cum să ia atît oamenii grosolani, cît și pe acei subtili (inconștient, bineînțeles, căci ar fi banal să insinuăm aici gîndul speculativului) — cu efectul că opera *Lohengrin* încîntă naturi de genul poetului acelor *Les Fleurs du Mall* — putînd servi în același timp unei simple desfătări într-un cadru popular, ducînd deci o existență dublă în felul lui Kundry, ca „reprezentație populară duminicală" și totodată obiect al pasiunii unor suflete mai încercate, suferinde și deosebit de rafinate. Romantismul —

mai ales unit cu muzica, unire la care tinde de fapt de la început și fără de care nu este în stare să se realizeze — nu cunoaște nici un exclusivism, nici un „patos discriminatoriu", nu spune nimănui: „Aceasta nu este pentru tine!"; o anumită latură a sa este accesibilă oricărui om de rînd. Să nu se spună că lucrurile se petrec aidoma cu orice mare artă. Poate că orice artă mare va fi îmbinarea naivității cu sublimul. Însă unirea feericului-naiv cu vicleanul, iscusința de a realiza supremul spiritual ca orgie a beției senzuale și de a-l face „popular", capacitatea de a învești grotescul cu sacralul „Cinei" și cu vraja transubstanțierii răsunătoare, de a uni arta cu religia într-o operă a sexelor de cea mai mare cutezanță și de a revela o atare sacră profanare artistică în mijlocul Europei, ca un Lourdes al Teatrului, de a deschide o grotă magică pentru voluptatea în credință a unei lumi tîrzii și obosite — acestea toate sînt posibile numai în romantism, fiind de neconceput în sfera artei distinse clasic-umaniste. Lista de personaje din *Parsifal* — în fond ce societate! Ce adunătură de extremă și indecentă excentricitate! Un vrăjitor castrat de propria-i mînă; o ființă dublă, desperată, alcătuită dintr-o corupătoare și o magdalenă plină de căință, cu stări de tranziție cataleptice între cele două forme de existență; un preot bolnav de dragoste așteptîndu-și mîntuirea de la un băiat cast; apoi acest

„naiv pur", băiatul mîntuirii, cu o purtare așa de deosebită în comparație cu lucidul salvator al Brunhildei și, în felul său, și el, un caz de o rară ciudățenie. Toți amintesc de acumularea de ființe sinistre adunate laolaltă în celebra caleașcă a lui Achim von Arnim : echivoca vrăjitoare țigancă, trîntorul mort, golemul sub înfățișare femeiască și mareșalul Cornelius Nepos, care este o rădăcină de mătrăgună crescută sub spînzurătoare.

Comparația pare a fi blasfemic, și totuși solemnele personaje din *Parsifal* provin din același gust al unui extremism romantic ca și personajele caraghioase ale lui Arnim. Transpunerea acestora în nuvelă le-ar da pe față mai ușor ; dar puterile creatoare de mit și de sfinți ale muzicii ascund înrudirea, iar spiritul ei patetic face ca întregul să nu se prezinte ca la acest literat romantic, drept o nebunie lugubru-glumeață, ci ca o bucată sacrală, înaltreligioasă.

Sensibilitatea izvorînd din concepția artei diversificate și a funcției de artist, simțul melancolic pentru ironii, care pendulează între esență și efect, sînt tipic tinerești. Ele îmi amintesc de multe enunțuri din tinerețea mea, care sînt semnificative pentru pasiunea wagneriană, trecută prin critica lui Nietzsche, dictată de acel „dezgust al cunoașterii", pe care știam să-l învățăm de la el drept caracteristică a tineretului.

Nietzsche declară că lua în mînă partitura lui *Tristan* numai cu mănuși. „Cine cutează — exclamă el — să pronunțe cuvîntul potrivit pentru a caracteriza acele *ardeurs* din muzica lui *Tristan*" ? Acum sînt mult mai accesibil comicului de mătușă pudică al acestei întrebări decît eram la douăzeci și cinci de ani. Căci ce este cutezător în *Tristan* ? Senzualitatea, una uriașă, spiritualizată, dusă pînă la misticism și zugrăvită cu un naturalism suprem, o senzualitate care nu se poate potoli prin nici o satisfacție, iată „cuvîntul" — și ne întrebăm de unde pornea deodată la Nietzsche, la acest "liber cugetător foarte liber", repulsia împotriva sexualității, care răzbate în întrebarea sa într-un chip atît de psihologic denunțător. Nu se neagă aici rolul său de ocrotitor al vieții împotriva moralei ? Nu iese la iveală moralistul prin excelență, fiul de pastor protestant ? El întrebuințează pentru *Tristan* formula misticului, „voluptatea iadului". Bun, și ar fi suficient să asemuim mistica lui *Tristan* cu aceea a lui Goethe din „Binecuvîntat dor" și a sa „Înaltă împreunare" pentru a ne da seama ce puțin se află Wagner în sfera lui Goethe. Dar cu cît a devenit mai chinuită starea sufletească a Occidentului, în decursul secolului al XIX-lea față de epoca lui Goethe, pentru aceasta Nietzsche însuși este o pildă cu nimic inferioară celei a lui Wagner. Efecte narcotice și totodată biciuitoare, cum ni le oferă Wagner, le

produce și marea — căreia nimeni nu s-ar încumeta să-i aplice psihologia de destăinuire. Ceea ce se cuvine marii naturi ar trebui să fie echitabil și pentru marea artă. Iar Baudelaire, cînd vorbește cu totul pozitiv și lipsit de moralism în naivul său entuziasm de artist, pomenind despre „extazul născut din deliciu și cunoaștere" în care îl transpusese preludiului din *Lohengrin*, cînd se pasionează pentru „beţiile de opiu", pentru „plăcerea extraordinară ce plutește în acele tărîmuri înalte", atestă, hotărît, mai mult elan de viață și spiritualitate descătușată decît Nietzsche cu suspicioasa lui „prudență."

Însă firește că rămîne în picioare cuvîntul său despre wagnerismul ca o „ușoară epidemie de senzualitate care nu este conștientă de sine", și numai afirmația despre „inconștiență" este pentru cei cu oarecare necesitate de claritate cam enervantă, avînd în vedere popularitatea romantică a lui Richard Wagner ; și această afirmație poate constitui un motiv „ca să ne ținem mai bine la o parte".

Capacitatea dramatică a lui Wagner de a uni într-o singură figură popularul cu spiritualul se manifestă în chip major în eroul epocii sale revoluționare, în Siegfried. Încîntarea, „cu respirația tăiată", pe care a simțit-o într-o zi acela care avea să fie directorul teatrului de la Bayreuth, ca spectator al unei reprezentații de marionete — el ne-o povestește în articolul său *Despre actori și cîntăreți*

— încîntarea sa a devenit practică și productivă la înscenarea operei *„Ring"*, această ideală petrecere populară cu eroul ei neșovăielnic. Cine să nu recunoască sublima asemănare dintre Siegfried și micul vînător de săbii de lemn al bîlciurilor ? Însă în același timp este fiul luminii și mitul nordic al Soarelui, ceea ce nu-l împiedică de a fi, în al treilea rînd, un ins cu totul modern din secolul al XIX-lea, omul liber, nimicitorul vechilor legi și înnoitorul unei societăți corupte, Bakunin, precum îl numește, pur și simplu, raționalismul vesel al lui Bernard Shaw. Da, el este măscărici, zeul luminii și totodată anarhist social-revoluționar. Iar teatrul nu poate pretinde mai mult ; în această artă a mixturii nu găsim decît expresia firii intime, amalgamate, a lui Richard Wagner, în toate privințele multisemantică. El nu este poet, nu este muzician, ci un al treilea tip, în care ambele aceste însușiri se contopesc într-un mod nemaiîntîlnit ; este un Dionysos al teatrului, care se pricepe să confere o bază poetică unor procese de exprimare nemaiauzite și întrucîtva să le raționalizeze.

Însă în măsura în care e totuși poet, el nu este în sensul modern, cultural și literar, nu prin spirit și conștiință, ci într-un mod cu mult mai cucernic și mai adînc: este sufletul popular, purtătorul de cuvînt al acestui suflet, nu este decît instrumentul lui, doar „ventricolul lui Dumnezeu", pentru a repeta gluma reușită a lui Nitzsche. Aceasta este cel

puțin interpretarea corectă și ortodoxă a poeziei sale, iar un oarecare diletantism puternic înzestrat care, vorbind din punct de vedere cultural și literar, se observă la el pare a întări această concepție. Însă în același timp este în stare să scrie în epistolă: „Să nu depreciem forța reflecțiunii, întrucît opera de artă inconștient produsă aparține *unor perioade care stau la mare depărtare de a noastră;* opera de artă a perioadei culturale celei mai înalte nu poate fi altfel produsă decît în conștiință".

Iată o palmă dată teoriei unei obîrșii absolut mitice a producției wagneriene; și într-adevăr, sînt investite în această producție, pe lîngă lucruri care poartă pecetea inspirației și a extazului orbesc euforic, atît de multe elemente adînc și spiritual gîndite, pline de aluzii rațional țesute; este investită atît de multă muncă înțeleaptă de pitic, alături de o operă uriașă și dumnezeiască, încît ne este cu neputință să credem în creația prin transă ori prin mijloace demonice. Extraordinara inteligență pe care o prefiră în scrierile sale critice nu servește, de fapt, spiritului „adevărului", cunoașterii abstracte, ci operii pe care trebuie s-o clarifice, s-o justifice, căreia trebuie să i se pregătească drumurile lăuntrice și exterioare — însă ea nu constituie totuși o realitate. Ar mai rămîne posibilitatea ca acest intelect să nu fi participat de loc la producerea operei, fiind înlocuit cu totul prin șoaptele insinuante ale sufletului popular. Dar sentimentul nostru că aceasta nu poate să se fi petrecut este confirmat prin tot felul de informații, mai mult sau mai puțin autentice, din mediul lui de viață, învederînd că în munca sa stăruința a trebuit adesea să ia locul spontaneității, că, după propria sa mărturisire, n-a putut realiza ceea ce a scris mai bun decît cu ajutorul reflecției; iar drept pildă, avem afirmații ce îi sînt atribuite; „Ah, am încercat și-am încercat, am meditat și-am meditat, pînă am obținut în sfîrșit ceea ce îmi era necesar".

Pe scurt, poezia și arta sa întrețin relații atît cu perioade „care stau departe de a noastră", precum aparțin și perioadelor în care dezvoltarea creierului omenesc în direcția modernă, intelectualistă, s-a îndeplinit de mult. De aici necontenitul amestec de demonism și spirit burghez care este esența firii lui — foarte asemuitoare firii lui Schopenhauer, care tocmai în această privință îi este contemporan, și din punct de vedere individual, înrudit de aproape. Extremistul neburghez al firii sale, pe care Wagner îl atribuie muzicii — „Ea mă transformă dintr-odată, pe de-a-ntregul, într-un om exclamativ, afirma el, și semnul de exclamație, de îndată ce părăsesc sunetele mele, este singurul semn de punctuație care-mi convine!" — acest extremism se exprimă în caracterul înflăcărat al tuturor stărilor lui, îndeosebi al celor depresive; se manifestă în destinul său

exterior (soarta nefiind decît o consecinţă a caracterului), în dezacordul său faţă de lume, faţă de viaţa sa zbuciumată, precum o exprimă artistul în lirica dramatică, prin graiul mandatarului suferinţei sale, Siegmund : „Mă simt îmbiat spre bărbaţi şi femei, dar oricîţi oameni am întîlnit, oriunde îi aflam, de căutam prieteni sau doar femei, întodeauna am fost izgonit, mă urmărea nefericirea. Ori de cîte ori am dat un sfat bun,acesta li s-a părut altora prost ; ceea ce eu consider ca rău se bucură de favoarea celorlalţi. În duşmănie am căzut oriunde mă aflam ; mînia m-a lovit încotro mă îndreptam. Dacă mă trudeam pentru desfătare, nu trezeam decît durere". În faza aceasta, fiecare cuvînt izvorăşte din experienţă ; nu este nici unul din ele care nu s-ar potrivit exact cu propria sa viaţă, şi aceste frumoase versuri nu spun altceva decît ce scrie Wagner Matildei Wesendonk în proză : „fiindcă lumea în fond nu mă vrea" ; ori către soţul ei : „este aşa de greu să mi se găsească un loc pe această lume, încît la atare încercare nu pot lipsi o mie de greşeli. Cu mine e greu, nevoie mare... Astfel sîntem noi, lumea şi eu, două existenţe îndărătnice şi antagoniste, dintre care, firesţe, cel cu căpăţîna mai slabă trebuie să sufere — de unde îmi provin, probabil, durerile de cap". Această stare de spirit, glumeaţă şi desperată, face parte din portretul wagnerian. Ocazional — cam pe la patruzeci şi opt

de ani — ne vorbeşte despre „veselia sa nebună", cu care la Weimar a încîntat toată lumea, şi anume, pur şi simplu, pentru că nu poate, nu mai poate fi serios fără să decadă într-o duioşie dizolvantă. „Iată un delict al temperamentului meu, care ia acum proporţii din ce în ce mai mari: mă apăr cît pot mai bine, deoarece mă simt ca şi cum într-o bună zi mă voi distruge de plîns". Ce slăbiciune extravagantă ! Ce excentricitate, ca aceea a dirijorului Kreisler ! A zugrăvit starea asta cel mai expresiv în *Olandezul*, pasionatul coborîş şi urcuş, pateticul acela sălbatic şi tragic al firii sale, cu nuanţe întunecate, demonice şi ahtiată după linişte, mîntuire, şi a folosit-o minunat pentru însufleţirea şi colorarea acestei figuri; e vorba de acele mari intervale unde partea de cînt a Olandezului se leagănă încoace şi încolo, prin care se obţine impresia furtunoasei agitaţii în mod deosebit de caracteristic.

Nu, acesta nu este un autentic burghez în sensul supunerii şi adaptării. Totuşi, atmosfera burgheziei îl înconjoară, atmosfera secolului său, acelaşi care pluteşte şi în jurul lui Schopenhauer, filosoful capitalist : pesimismul moralist, atmosfera decadentă acompaniată de muzică, aparţinînd cu adevărat secolului al XIX-lea, unită cu monumentalul, cu forma măreaţă, de parcă măreţia ar fi accesoriul moralei. În jurul său, repet, pluteşte atmos-

fera spiritului burghez, și nu numai în acest înțeles general, ci într-unul cu mult mai personal.

Nu vreau să insist asupra faptului că a fost un revoluționar de la 1848, un luptător din clasa mijlocie și deci un cetățean obișnuit, preocupat de politică ; întrucît el a făcut asta în felul său deosebit, ca artist și în interesul artei sale, care era revoluționară, făgăduindu-și pentru ea foloase idealiste, împrejurări mai bune de manifestare prin răsturnarea ordinei existente.

Însă anumite trăsături mai intime ale personalității sale fac o impresie evident burgheză, cu toată genialitatea și demonismul din ele, ca de pildă atunci cînd, după mutarea sa la Azilul așezat pe o colină verde de lîngă Zürich, Wagner scrie lui Liszt, cu simțămîntul său de tihnă : „Totul este orînduit și așezat după dorință și după nevoie, pentru o ședere îndelungată, toate stau la locul unde au fost puse să stea. Camera mea de lucru *este aranjată cu pedanteria și confortul acela elegant pe care îl cunoști ;* masa mea de lucru este așezată lîngă fereastra mare..." Ordinea pedantă, cît și eleganța burgheză ce îl înconjoară, de care are nevoie pentru a lucra, se armonizează cu nuanța de reflecție și inteligentă sîrguință artistică, ce nu lipsesc din diabolicul producției sale și care constituie tocmai partea burgheză a acesteia ; mai tîrziu, autoînscenarea sa ca „maestru german", cu beretă à la Dürer, își avea justificarea

ei lăuntrică și firească, și am săvîrși o nedreptate dacă, impresionați de lava vulcanică din această producție, am trece cu vederea elementul vechi german al măiestriei sale în artă — aspectul onest și răbdător, evlavia de meseriaș pentru lucrul îngrijit și sîrguința meditativă pe care o conține și îi este înnăscută. El scrie lui Otto Wesendonk : „Lasă-mă să-ți raportez pe scurt despre starea în care se află lucrarea mea. Cînd m-am apucat de ea, nădăjduiam s-o săvîrșesc cu o repeziciune extremă... Pe de o parte, eram atît de asaltat de griji și mîhniri de tot felul, încît multă vreme n-am fost în stare să produc nimic ; pe de altă parte, în curînd mi-am dat seama în mod sigur și de neclintit de ciudata mea atitudine față de lucrările în curs ; îmi este absolut cu neputință să le fac de mîntuială, și săvîrșirea lor nu-mi face plăcere decît atunci cînd pînă și cel mai infim amănunt se datorează numai bunelor inspirații și este elaborat în consecință. Astfel a trebuit să renunț să fac o lucrare doar schițată pe hîrtie, cum ar fi fost posibil într-un timp așa de scurt".

Acesta este caracterul „corect și onest" moștenit de către Schopenhauer de la strămoșii săi negustori și pe care declară că l-a transpus în domeniul intelectualului. Este soliditate, acurateță de lucru burgheză, care se oglindește în partiturile lui Wagner, nicidecum dezordonate, ci toate extrem de îngrijite

și curate — cu deosebire opera sa cea mai vizionară, partitura lui *Tristan*, un exemplu de caligrafie clară, cizelată cu o migală chinuită. Însă nici nu putem tăgădui că preferința lui Richard Wagner pentru eleganța burgheză învedera o înclinare spre degenerare, tendința puternică de a scoate în evidență un caracter ce nu mai are nimic comun cu secolul al XVI-lea german, cu demnitatea de maestru și bereta à la Dürer, ci reprezintă secolul al XIX-lea în tot ce are mai îngrozitor la toate națiile, într-un cuvînt, caracterul care definește moderna *bourgeoisie*. Această influență este vădită în personalitatea sa ca om și ca artist : gustul pentru opulență, lux, bogăție, catifea și mătase, pentru pompa epocii speculațiilor nebunești ; o trăsătură a vieții particulare mai întîi, care merge însă în adîncime, pînă în zona spirituală și artistică. La urma urmei, arta lui Wagner și *buchetul Makart* (cu pene de păun), care împodobește saloanele pichetate și aurite ale burgheziei, au, din punct de vedere estetic, același izvor al epocii. Și este știut că Wagner intenționa să comande lui Makart să-i picteze culisele. Scrie, în acest sens, doamnei Ritter : „De cîtăva vreme sînt înnebunit iar după lux (acela care își poate închipui pentru ce trebuie să mă compenseze luxul mă va considera drept foarte modest). Dimineața mă așez în mijlocul acestui lux și lucrez — ambi-

anța asta îmi este cît se poate de necesară, și o dimineața fără de lucru înseamnă o zi de iad...“

Nu știm ce este mai burghez : plăcerea pentru lux, ori faptul că o dimineață *fără de lucru* i se pare atît de insuportabilă ? Dar ne apropiem acum de punctul unde acest spirit net burghez se răsfrînge și asupra firii sale artistice — în mod straniu, absurd și echivoc — dîndu-i o amprentă de morbiditate, întrucîtva venerabilă și interesantă, pentru care cuvîntul „burghez“ nicidecum nu se mai potrivește. Ne apropiem de problema ciudată a *stimulării* la care face aluzie într-o scrisoare către Liszt, în cuvinte destul de rezervate : „În fond, numai cu o adevărată desperare reiau de fiecare dată munca artistică ; și atunci cînd se întîmplă lucrul acesta, cînd trebuie să renunț din nou la realitate, să mă arunc din nou în valurile fanteziei artistice, pentru a mă mulțumi cu lumea fictivă, atunci este necesar ca cel puțin fantezia mea să fie ajutată, puterea mea de imaginație să fie sprijinită. Nu pot să trăiesc atunci ca un cîine — nu mă pot culca pe niște paie și să mă întremez cu rachiu. Trebuie să mă simt întrucîtva răsfățat, dacă vreau ca spiritul meu să izbutească a săvîrși sîngeroasa, greaua muncă de făurire a unei lumi inexistente... Cînd am conceput acum din nou planul *Nibelungului* și cizelarea lui adevărată, multe au trebuit să contribuie spre a-mi prilejui dispoziția artistic-volup-

toasă de care aveam nevoie ; e necesar să duc o viață mai bună decît în ultimul timp !"

Este cunoscută „sminteala" ce simte Wagner „pentru lux", mijlocul mîngîietor care trebuie să stimuleze puterea de imaginație. Este vorba de acele halate matlasate cu puf, în care se înfășoară, acele plăpumi de atlas, împodobite cu volane și ghirlande de trandafiri, sub care doarme, toate acele dovezi concrete ale opulenții risipitoare, pentru care face mari datorii. Veșmintele colorate de atlas sînt luxul necesar pentru a se așeza dimineața la lucru, la munca aceea „sîngeros de grea". Împodobit cu ele, obține „dispoziția artistic-voluptoasă", pentru a evoca eroismul pur nordic, sublimul simbolism al naturii, pentru a îngădui flăcăului erou, bălai ca soarele, să-și făurească, la nicovala cea scăpărătoare, spada cuceririlor sale — imagini care dau prilej tineretului german să-și dilate pieptul cu fala splendorii virile.

Contrastul nu dovedește absolut nimic. Nimeni nu va simți și folosi izul merelor putrede din biroul lui Schiller, la al căror miros Goethe era aproape să leșine, ca argument împotriva adevăratei măreții a operei sale. Condițiile de lucru ale lui Richard Wagner au fost întîmplător mai costisitoare, și, în plus, ne-am putea închipui alte recuzite vestimentare — călugărești, soldățești — poate mai potrivite pentru sacra muncă în serviciul artei sale

decît halatele de atlas. Iată însă că aici ca și acolo este vorba de un aspect patalogic inofensiv-neliniștitor al unui artist, aspect din care doar un filistin se poate lăsa indus în eroare. Nu se poate tăgădui, firește, o oarecare deosebire. În opera lui Schiller, nu descoperim nimic din acele mere putrede, al căror miros de mucegai îl stimula. Dar cine nu întrezărește în opera lui Wagner, într-un fel oarecare, atlasul ? Este adevărat, voința idealistă a lui Schiller se realizează prin efectul operei sale, în felul prin care cucerește omenirea, mai limpede, mai fără echivoc decît se imprimă mentalitatea etică a lui Wagner, prin efectul produs de opera sa. Convingerile sale cultural-reformatoare au fost îndreptate împotriva artei ca lux, împotriva luxului în artă, ele tindeau spre purificarea, spre spiritualizarea teatrului de operă, a cărui noțiune coincidea pentru el cu aceea de artă în genere. Disprețuitor, îl numea pe Rossini „fiul Italiei, mereu surîzător și voluptos, în opulența luxului", definea opera italiană în general ca „o curtezană", pe cea franceză — „o cocotă cu zîmbet rece". Dar această ură și repulsie morală și artistică se exprimă ea oare în mod fericit prin esența și mijloacele artei sale, în felul prin care a atras și a cucerit societatea burgheză a Europei și a lumii întregi ? Nu este oare încîntarea, senzualul arzător, senzualul amețitor și mistuitor, mîngîierea hipnotică, faptul opu-

lent — cu un cuvînt, somptuozitatea supremă a muzicii sale — tocmai acea vrajă care a împins masele burgheze în braţele sale? Eichendorff, în cîntecul flăcăilor îndrăzneţi, dintre care unul îşi risipeşte viaţa în plăceri urîcioase, vorbeşte, pentru a zugrăvi elementul seducerii, despre „valurile curtezane", despre „abisul colorat al valurilor". Iată ceva minunat! Numai un romantic poate să descrie atît de sugestiv păcatul, şi Wagner a făcut acelaşi lucru în *Tannhäuser* şi în *Parsifal*. Dar nu este şi orchestra lui un astfel de „abis colorat", din care, ca şi tînărul fante al lui Eichendorff, ne trezim „obosiţi şi bătrîni"?

Dacă există vreun adevăr în toate acestea, atunci trebuie căutat într-o „antinomie tragică", anume, unul dintre constrastele şi contrazicerile conjugate din firea lui Richard Wagner, asupra cărora meditäm în aceste rînduri. Sînt multe la număr. Şi deoarece o bună parte dintre ele privesc relaţia dintre intenţie şi efect, cred că este foarte important să accentuăm desăvîrşita şi venerabila puritate, idealismul artei sale, şi să înlăturăm orice neînţelegere a succeselor lui Wagner care ar putea rezulta din masivitatea, din caracterul ei de vrajă pentru mulţimi. Oricare critică, pînă şi aceea a lui Nietzsche, înclina să atribuie efectele unei arte neapărat artistului însuşi, sub formă de intenţie conştientă şi deliberată, de idee speculativă. Foarte fals, cu

totul greşit! Parcă fiecare artist nu ar face tocmai ceea ce li se pare că e bine şi frumos; parcă ar exista vreo profesie artistică ale cărei efecte ar putea constitui pentru artist o batjocură, iar nu mai întîi efecte exercitate şi asupra sa, a artistului însuşi! Poate „nevinovăţie" este ultimul cuvînt apt de a fi întrebuinţat relativ la o artă — artistul este un candid. Un succes monstru cum l-a obţinut teatrul muzical al lui Wagner n-a mai fost niciodată hărăzit vreunei alte arte mari. Acum, adică cincizeci de ani după moartea maestrului, globul terestru este învăluit, în fiecare seară, în muzica lui. Elemente imperialiste, cuceritoare de lumi, excesiv de agasante, despotice, provocatoare şi demagogice sînt incluse în această artă teatrală de zguduire a maselor, ceea ce ar putea duce la concluzia că autorul ei era posedat de ambiţii, de o dorinţă uriaşă, cezariană, de putere. Adevărul este altul. „Îţi spun doar atît — scrie Wagner din Paris femeii iubite — numai sentimentul purităţii mele îmi dă această forţă. *Mă simt curat;* ştiu în adîncul fiinţei mele că am lucrat pentru alţii, şi niciodată pentru mine; iar suferinţele mele necontenite îmi stau mărturie întru aceasta". Dacă lucrul acesta nu este adevărat, este totuşi în aşa măsură verosimil, încît reduce la tăcere orice scepticism. Wagner nu cunoaşte nici o ambiţie. „Nu-mi pasă — asigură el pe Liszt — de mărire, glorie şi stăpînire

asupra poporului." Nici de stăpînire asupra poporului ? Poate sub forma blajină, măiastră, a popularității, care apare ca ideal, vis al dorinței, mentalitate a artistului romantic-democrat cu atîta cumsecădenie și pompă însuflețită în *Maeștrii cîntăreți !* Da, popularitatea lui Hans Sachs, împotriva căruia „întreaga școală" nu izbutește nimic, pentru că poporul îl răsfață, este un vis al dorinței. Constatăm în *Maeștrii cîntăreți* o cochetărie cu poporul ca suprem critic de artă, care înseamnă opusul severității aristocrației artistice. Și aceasta este caracteristic pentru simțul artistic democrat și revoluționar al lui Richard Wagner, pentru felul cum a înțeles el arta ca un apel liber la simțul poporului — în foarte mare contrast cu noțiunea de artă de odinioară, clasică, arta de curte, nobilă, de unde pornise cuvîntul lui Voltaire : *„Quant la populace se mêle de raisonner, tout est perdu"*.

Totuși, cînd artistul Wagner citește pe Plutarh, el simte, altfel decît Karl Moor, repulsiune împotriva „oamenilor mari" ; cu nici un preț Wagner nu ar voi să fie la fel ca ei. „Firi urîte, meschine, violente, nesățioase — pentru că n-au absolut nimic în ei, și deci trebuie să consume mereu din afara lor, ca să se hrănească. Să mă lăsați în pace cu oamenii ăștia mari ! Lăudat fie aci cuvîntul lui Schopenhauer : nu cuceritorul lumii, ci acel care a depășit lumea este demn de admirație ! Dumnezeu să mă

ferească de aceste naturi «puternice», de acești «Napoleoni», să-i ție departe de mine".

Era unul care depășise lumea, ori un cuceritor al ei ? Pentru care din doi este caracteristică formula sa : „Chiar și atunci eu sînt lumea", accentuată cu tema eroticii lumești ?

Insinuarea la adresa lui a unei ambiții, în sens comun lumesc, nu are, oricum, nici un rost, pentru că creația sa se desfășoară mai întîi fără vreo perspectivă a unui efect imediat, pe care nici împrejurările reale și nici starea lucrurilor nu-l îngăduiau — arta sa creîndu-se într-un spațiu imaginar, pentru o închipuită rampă ideală, la a cărei realizare pentru moment nici nu se putea gîndi. Într-adevăr, nu poate fi vorba de un plan chibzuit și de folosirea ambițioasă a unor posibilități date, atunci cînd el scrie lui Otto Wesendonk aceste cuvinte : „Căci văd bine : sînt în întregime eu însumi numai atunci cînd creez. Reprezentarea reală a operelor mele aparține unor timpuri mai purificate, pe care eu trebuie să le pregătesc abia prin suferința mea ! Prietenii mei artiști nu manifestă decît mirare față de noile mele lucrări ; speranță nu poate nutri nimeni care este familiarizat cu viața noastră artistică oficială. Nu întîlnesc decît compătimire și regret. Și au multă dreptate. Nimic nu-mi arată mai bine cît de îngrozitor de departe am depășit totul din jurul meu". Niciodată singurătatea, înstăina-

rea de realitate a geniului, n-a găsit cuvinte mai mișcătoare. Dar oare noi, oameni ai ultimelor decenii din secolul al XIX-lea și ai primei treimi a celui de al XX-lea, dimpreună cu războiul mondial și capitalismul tîrziu, tinzînd la dezintegrare, noi, în ale căror zile arta lui Richard Wagner a stăpînit teatrele mari și a triumfat în toate centrele lumii civilizate, prin reprezentații perfecte — noi să fim cumva „acest timp purificat", pe care el trebuie să-l pregătească prin suferința sa? Este oare omenirea de la 1880 pînă la 1933 cea nimerită pentru a dovedi valoarea și calitatea unei arte, prin uriașul succes pe care îl pregătește acesteia?

Să nu punem întrebări! Să vedem cum se înfățișează grandoarea sa într-aceea că vrea să se apropie lumii, să i se adapteze — și nu e în stare! O neînsemnată operă comică, un act cu satiri pentru *Tannhäuser* — o recreare pentru Wagner și oameni, învederînd cea mai mare bunăvoință de a compune lucruri ușoare și practic suportabile; dar fleacul se transformă în *Maeștrii cîntăreți*. Apoi o încercare de a da ceva cu caracter italienesc, melodios și liric-cantabil, cu puține personaje, ușor de reprezentat — trebuie să meargă; iar ceea ce așterne pe hîrtie este *Tristan*. Nu, nu putem să ne facem mai mici decît sîntem, nu putem să se facem altfel decît sîntem, și arta este adevăr — adevărul despre artist.

Enorma înrîurire universală a acestei arte are deci rădăcini directe deosebit de spirituale și pure: în primul rînd nivelul ei, care nu cunoaște dispreț mai adînc decît pentru efectul ieftin, „efectul fără cauză"; apoi faptul că toate acele elemente imperialiste, demagogice, subjugătoare de mase, trebuie mai întîi înțelese de pe o poziție situată deasupra vieții practice, în chip simbolic, apărute în circumstanțe departe de a fi revoluționare; și îndeosebi există acea candoare artistică acolo unde voința de însuflețire multiform instrumentată se exprimă în *apelul național*, ca sărbătoare ori glorificare a germanismului, așa cum se întîmplă nemijlocit în *Lohengrin*, prin „spada germană" a regelui Heinrich, și în *Maeștrii cîntăreți*, prin graiul onest al lui Hans Sachs.

Este cu totul neîngăduit să se dea gesturilor și replicilor naționaliste ale lui Wagner sensul lor de astăzi — acela pe care ele l-ar avea astăzi. Asta ar însemna să le falsificăm, să facem abuz de ele, să știrbim puritatea lor romantică.

Ideea națională se afla, atunci pe cînd Wagner o lăsa să se infiltreze ca un element familiar și de efect în opera sa, adică înainte ca această idee să se fi înfăptuit, se afla, zic, în epoca ei eroică, istorește legitimă. Își avea vremea ei bună, plină de viață și autentică, era pe atunci poezie și spirit, o valoare a viitorului. Cred însă că este demagogie

atunci cînd başii declamă astăzi, tunător şi tendenţios, cu privirea îndreptată spre parter, versurile despre „spada germană", sau chiar acel cuvînt plin de tîlc, din finalul operei *Maeştrii cîntăreţi:* „De s-ar topi în abur sfîntul imperiu roman, nouă ne-ar rămîne aceeaşi sfîntă artă germană" — pentru a dobîndi prin aceasta un efect secundar, tendenţios patriotic. Tocmai aceste versuri, primele care s-au conturat, găsindu-se chiar la sfîrşitul primei schiţe, cea de la Marienbad, din anul 1845, dovedesc totala spiritualitate a naţionalismului lui Wagner, şi nu politizarea lui... Ele vădesc o indiferenţă de-a dreptul anarhică faţă de treburile statului; numai ceea ce este spiritual german, „arta germană" să fie păstrată. Ce-i drept, el nu s-a gîndit aici la arta germană în general, ci la teatrul său muzical, care nici nu este pe de-a-ntregul german, căci a adoptat nu numai pe Weber, Marschner şi Lortzing, dar şi pe Spontini şi „Opera mare". În fond, Wagner putea să fi gîndit la fel ca cel mai mare nepatriot, ca Goethe, după cum îi reproşează Börnes : „Ce mai vor germanii ? Doar mă au pe mine !"

Ca politician, Richard Wagner a fost întreaga sa viaţă mai mult socialist şi un utopist cultural — în înţelesul unei societăţi fără clase, liberată de lux şi de blestemul aurului, întemeiată pe iubire, aşa precum o visa el, ca un public ideal pentru arta lui — decît patriot adept al statului întemeiat

pe forţă. Inima lui bătea pentru cei sărmani, împotriva celor avuţi. Participarea la mişcările revoluţionare de la 1848, pe care a plătit-o cu un exil de doisprezece ani, Wagner a micşorat-o şi a tăgăduit-o mai tîrziu, pe cît posibil, cînd se jena de optimismul „nelegiuit" şi pe cînd încerca să confunde, oarecum, realitatea înfăptuită a imperiului lui Bismarck cu realizarea visurilor sale. El a păşit pe aceeaşi cale ca burghezia germană : de la revoluţie la decepţie, la pesimism, spre o interiorizare resemnată, puternic apărată. Cu toate acestea, noi citim în scrierile sale acest dicton într-un anumit sens foarte negerman : „Cine se strecoară pentru a scăpa de sub influenţa politicii se minte pe sine !" Un intelect atît de viu şi de radical ca Wagner, se înţelege de la sine, era conştient de unitatea problemei umane, de neputinţa de a separa spiritul de politică; el n-a adoptat autoînşelarea burghezo-germană, anume, că ar putea să existe un om de cultură apolitic — această iluzie, care a fost vinovată de nenorocirea germană. Relaţia lui cu ţara mamă a fost, pînă la înfiinţarea imperiului şi pînă la stabilirea lui la Bayreuth, aceea a unui singuratic neînţeles, a unui artist respins, plin de spirit critic şi zeflemea. „Ah, cît sînt de entuziasmat pentru Federaţia germană de naţionalitate germanică !", scrie el, din Lucerna, în anul 1859. „Pentru Dumnezeu, să nu cuteze să-mi atingă profanatorul Louis

Napoleon ceva din draga mea Federație germană ; aș fi prea adînc mîhnit dacă s-ar schimba acolo ceva !“ Dorul de Germania care îl frămînta în exil va fi amarnic dezamăgit prin experiențele realității, la înapoierea sa în patrie. „Este o țară mizerabilă — exclamă el — și un anume Ruge are dreptate cînd spune : «Germanul este mîrșav»“. Să se țină seama că astfel de afirmații răutăcioase le enunță Wagner numai fiindcă nemții nu erau încă dispuși să recepteze opera sa ; ele au accentul cel mai copilăresc și personal. Germania este bună sau rea în măsura în care crede în el ori, dimpotrivă, îi refuză această încredere. Încă în 1875, într-o societate, la o observație laudativă a cuiva, cum că publicul german n-a întîmpinat pe nimeni altul în același fel ca pe el, Wagner răspunde cu umor amar : „O, da ! Fiindcă Sultanul și Kedivul Egiptului au cumpărat acțiuni fondatoare pentru teatrul de la Bayreuth“. E lăudabil pentru inima sa de artist faptul că totuși, altfel decît Nietzsche, a putut vedea înfăptuirea dorințelor sale germane în Imperiul nou alcătuit, prin războaiele lui Bismarck — în acel „Reich“, pentru care Nietzsche nu a putut găsi destule cuvinte pătimașe de afurisire — că a fost în stare și dispus să recunoască în Reich terenul potrivit și prielnic pentru opera sa culturală. Renașterea — parțială — a vechiului imperiu german, un fenomen de un succes istoric covîrșitor, a întărit în Wagner, precum zice

prietenul Heckel, credința în evoluția unei culturi și a unei arte germane, adică în posibilitatea efectului operelor sale de artă, al operei sublimate. Din această credință a izvorît *Marșul imperial*, și din el s-a născut poema *O capitulare*, dedicată armatei germane din Paris, dovedind doar că Wagner fără muzică nu este poet ; este o satiră, în toate privințele lipsită de gust, la adresa Parisului în agonie, din 1871.

Înainte de toate, din această încredere a pornit manifestul său „Despre reprezentarea spectacolului festiv *Der Ring des Nibelungen*“ — căruia i-a urmat o singură confirmare prietenească, tocmai din partea negustorului de piane Heckel din Mannheim. Rezistența împotriva proiectelor lui Wagner și a pretențiilor sale, sfiala de a se alătura vederilor sale au rămas mari. Dar perioada înființării Imperiului coincide și cu înființarea primei asociațiuni wagneriene, cît și cu o emisiune a acțiunilor fondatoare pentru teatrul său. Realizarea, bogată în compromisuri ca oricare alta, a început. Wagner era destul de politician pentru a uni cauza lui cu aceea a Imperiului lui Bismarck : vedea în realizarea acestuia un succes neasemuit și lega de el și succesul său, iar hegemonia europeană a artei sale constituie accesoriul cultural la hegemonia politică a lui Bismarck. Marele om de stat, cu a cărui operă a întovărășit-o pe a sa, nu înțelegea nimic din creația wagneriană, nu s-a

sinchisit niciodată de existența ei și-l considera pe Wagner un trăznit; însă bătrînul kaizer, care nici el nu pricepea lucru mare din această muzică, a venit la Bayreuth și i-a spus artistului: „Nu aș fi crezut niciodată că ai să izbutești!" Creația lui Wagner a fost considerată ca o cauză națională, a devenit o problemă oficială a Reichului și a rămas oarecum legată de acest imperiu negru-alb-roșu, oricît de puțin avea ea a face, în structura ei lăuntrică, ba chiar în esența germanismului ei, cu oricare imperiu războinic sau al forței.

Atunci cînd vorbim de natura antinomică a lui Richard Wagner în meandrele contrazicerilor ei, nu trebuie trecut cu vederea grandiosul amestec de germanism și spirit mondial, care aparține acestei naturi și o face unică în felul ei, invitînd la meditație. A existat întotdeauna și există și astăzi o artă germană de rang înalt — mă gîndesc îndeosebi la domeniul literaturii, care ține în întregime de Germania liniștită și intimă și care este așa de specific și intrinsec germană, încît, în chip foarte nobil, nu poate insufla și crea veneratie decît în „intimitate", în „interior", în țară, lipsindu-i deci capacitatea europeană și aceea universală. Iată o soartă ca oricare alta, și ea nu are nimic de-a face cu valoarea. Producții mult inferioare, o marfă general-utilă și universal-comună, trec cu ușurință granițele și sînt,

fiind comune, pretutindeni foarte bine înțelese; dar și anumite opere, care nu sînt mai prejos ca acea artă „intimă", exclusiv locală, nici ca rang, nici ca demnitate, se dovedesc a fi miruite cu o picătură de ulei democratic-european, care le deschide drumul în univers, le asigură înțelegerea internațională.

Arta lui Richard Wagner face parte din speța aceasta, doar că în cazul ei nu poate fi vorba de „o picătură" a acelui ulei — ea este saturată de el! Germanismul ei este adînc, puternic și neîndoielnic. Nașterea dramei din muzică, așa cum se desăvîrșește, pur și fermecător, cel puțin o dată, ca vîrf al creației lui Wagner, în *Tristan și Isolda*, nu a putut porni decît din viața germană. Și tocmai în spiritul german, luat în înțelesul său cel mai înalt, putem considera drept artă puternica sensibilitate, înclinarea mitică și imboldul metafizic — și înainte de toate, profundul sentiment al conștiinței de sine cuprinse în această muzică. Arta înțeleasă ca o noțiune înaltă și solemnă, sau mai bine zis teatru, căci e pătrunsă de teatru. Cu toate acestea, ea este înzestrată cu o valabilitate universală, cu o capacitate de delectare a universului, așa cum nu a fost hărăzit nici unei arte germane de același rang. Și ne menținem în sfera de idei preferate de către creatorul ei atunci cînd de la înfățișarea ei empirică concludem asupra „voinței" și caracterului acesteia.

Mai de mult, am atras luarea aminte asupra cărții

unui negerman, suedezul Wilhelm Peterson-Berger, *Richard Wagner ca apariție culturală*, care se exprimă asupra acestui aspect cu o deosebită perspicacitate. Autorul pomenește în cartea sa despre naționalismul lui Wagner, despre arta sa național-germană, și observă că muzica populară germană este singura direcție care nu a fost cuprinsă de sinteza wagneriană. Pentru scopuri de definire, el poate folosi, uneori, ca în *Meistersinger* și în *Siegfried*, accente de muzică populară germană, dar acestea nu constituie tonul fundamental, punctul de plecare al poemului său muzical, nu este niciodată obîrșia din care acesta va țîșni spontan, ca la Schumann, Schubert și Brahms. Suedezul afirmă că ar fi necesar să distingem între artă populară și artă națională ; prima expresie ține înlăuntru, a doua tinde afară. Muzica lui Richard Wagner ar fi, afirmă el, mai mult națională decît populară ; că ar poseda, firește, multe trăsături pe care *mai ales străinul* le simte ca germane, însă muzica sa are — așa se exprimă suedezul — în toate acestea un cachet de evident cosmopolitism.

Iată, după cum mi se pare, caracterul specific al germanismului wagnerian, simțit și exprimat cu mare finețe. Da, Wagner este german, este național într-un mod pilduitor. Căci în afara faptului că opera sa este o revelație eruptivă a firii germane, ea mai este și o reprezentare dramatică a acesteia, și

anume, o reprezentare al cărei intelectualism și al cărei „efect de afiș“ merge pînă la grotesc, pînă la parodie, și pare sortit să determine publicul universal, curios și înfricoșat, să exclame : „*Ah ça c'est bien allemand par exemple !*“ Acest germanism deci, oricît de adevărat și de puternic ar fi el, este frînt și fărămițat într-un chip modern, decorativ, analitic, intelectual ; tocmai de aici provine forța sa de fascinație ,capacitatea sa înnăscută spre efect cosmopolitic. Arta lui Richard Wagner este cea mai senzațională autoreprezentare și autocritică a firii germane ce se poate închipui ; este în așa fel făurită, încît reușește să intereseze pînă și pe un măgar printre străini pentru germanism, iar preocuparea pasionată de această artă este întotdeauna o preocupare pasionată pentru acest germanism, pe care ea îl glorifică critic și decorativ. În aceasta constă naționalismul ei, dar acest naționalism este pătruns de estetica europeană, în așa măsură, încît este cu totul inapt pentru a fi interpretat în mod simplistic.

„Veți sluji cauzei aceluia pe care viitorul îl va ridica la cel mai mare renume printre maeștri“. Această frază este adresată de Baudelaire în anul 1849 unui tînăr critic german de muzică, un entuziast wagnerian. Prezicerea, a cărei siguranță ne uimește, provine dintr-o dragoste pasionată, o pasiune de afinitate electivă, iar o dovadă a geniului critic a lui Nietzsche ni-o oferă faptul că a recunoscut această

înrudire fără a avea știință de afirmațiile lui Baudelaire. „Dacă Baudelaire a fost, la vremea sa, primul profet și apărător al lui Delacroix — afirmă Nietzsche, în studiul intitulat *Cazul Wagner* — poate că va deveni astăzi primul wagnerian din Paris. Este mult Wagner în Baudelaire". Abia după cîțiva ani el vede scrisoarea în care Wagner mulțumește poetului francez pentru omagiile sale, și atunci triumfă. Da, Baudeulaire, cel dintîi admirator al lui Delacroix, acest Wagner al picturii, era de fapt primul wagnerian din Paris și unul dintre cei mai autentici, adînc înduioșați și îndeobște, din punct de vedere artistic, înțelegători ai artei wagneriene. Scrierea sa despre *Tannhäuser*, din anul 1861, a fost primul cuvînt hotărîtor și deschizător de drumuri despre Wagner și a rămas, istoricește, cel mai important cuvînt. O fericire așa cum i-a rezervat-o muzica lui Wagner, de a se descoperi pe sine în intențiunile artistice ale altuia, n-a mai cunoscut-o decît o singură dată, prin întîlnirea sa literară cu Edgar Allan Poe. Ambii, Wagner și Edgar Allan Poe, sînt zeii lui Baudelarie — o ciudată împerechere pentru urechea germană ! Această vecinătate pune arta lui Wagner dintr-o dată într-o lumină anumită, o așază în corelații sufletești în care interpreții ei fanatici nu ne-au obișnuit s-o vedem. O lume colorată, fantastică, îndrăgostită de moarte, de frumusețe, o lume a romantismului occidental, suprem și tîrziu, ne

evocă numele său, o lume a pesimismului, cunoscătoare a rarelor droguri și de un rafinament extrem al simțurilor, care meditează asupra a tot felul de speculații complex-estetice, asupra visurilor lui Hoffmann și Kreisler, despre corelația și intima unire dintre culori, sunete și parfumuri, asupra misticei transformări a simțurilor armonizate...

În contextul acestei lumi trebuie să-l privim și să-l înțelegem pe Richard Wagner, cel mai glorios frate și tovarăș al acelor simboliști care suferă prin viață, care sînt înclinați spre milă; căutătorii de extaze, care contopesc artele și adoră acea *„art suggestif"*, cu nevoia lăuntrică *„d'aller au delà plus outre que l'humanité"*, cum zice Maurice Barrés, ultimul botezat în aceste ape, admirator al Veneției, — orașul lui Tristan — poet al sîngelui, al plăcerii și al morții, naționalist la urmă și wagnerian de la început pînă la sfîrșit.

Sînt oare molcomele brize ale valurilor ?
Talazuri sînt oare ale încîntătoarelor parfumuri ?
Cum se învolbură, fremătînd în juru-mi,
Oare să le aspir, să mă afund în ele ?
Să expiez în miresme dulci,
În extazul mării, în bulboanele talazurilor,
În unde de miresme de-un răsunător ecou,
În răsuflarea universului,
Să mă înec, să mă înec, să mă afund,
Inconștient. — Supremă fericire !

Iată cuvîntul culminant și suprem al acestei lumi, încoronarea ei, triumful ei pecetluit și îndestulat de spiritul ei, a cărei estetică europeană, mistic-senzuală, primește, prin Wagner și prin Nietzsche din tinerețe, stilizarea pe măsura culturii germane, corelația la tragedie, cu punctele de reper — Euripide, Shakespeare și Beethoven. Nietzsche, în mînia sa, printr-o lipsă de claritate oarecum germană în chestiuni de psihologie, corectează această idee, pe urmă, căindu-se, punînd un accent exagerat pe estetica europeană a lui Richard Wagner și zeflemisind măiestria sa germană. Pe nedrept. Germanismul lui Wagner a fost autentic și puternic. Ca romantismul să-și atingă culmea tocmai în forma sa germană și sub masca „onestilor maeștri", obținînd izbînda universală — această soartă i-a fost dinainte hărăzită, ca o consecință a esenței sale.

Un ultim ouvînt dspre Richard Wagner ca spirit, despre relația sa trecută cu viitorul ; pentru că și aici stăruie duplicitatea și împletirea unor contraziceri aparente în caracterul său, care corespunde contrastului dintre germanism și europenism. Există trăsături *reacționare* în apariția lui Wagner, trăsături ale unei întoarceri, ale unui cult al trecutului ; am putea interpreta în această direcție preferința

sa pentru mistic și pentru miticul legendelor primitive, naționalismul protestant din *Maeștrii cîntăreți*, ca și aspectele catolicizante din *Parsifal* — înclinarea spre evul mediu, spre cavaleri și prinți, spre miracole și fervoarea credinței. Și totuși, cunoașterea firii sale veritabile și intime, a artei sale, pătrunse de înnoire, schimbare, eliberare, ne oprește categoric de a lua literal limbajul și modul său de exprimare și ne îndeamnă să le considerăm drept ceea ce sînt : un limbaj artistic cu totul neobișnuit, unde la fiecare pas trebuie subînțeles altceva, cu desăvîrșire revoluționar. Pe acest spirit creator, care, cu toată împovărarea sa sufletească și unirea sa strînsă cu moartea, e plin de viață și năvalnic progresiv ; pe acest glorificator al sfărîmătorului lumii, născut dintr-o iubire din cele mai libere ; pe acest înnoitor cutezător al muzicii, care în *Tristan și Isolda* pășește deja cu un picior pe tărîmul atonal și pe al cărui egal lumea l-ar numi astăzi desigur un bolșevic cultural ; pe acest *om al poporului*, care a negat toată viața sa forța, banul, violența și războiul și care a avut de gînd să dedice teatrul său festiv — indiferent ce a făcut epoca sa din acesta — unei comunități fără clase ; pe el nici un adept al evlaviosului sau brutalului „înapoi" nu-l poate revendica, dar și-l poate revendica orice voință îndreptată spre viitor.

Este însă inutil să-i aducem pe oamenii mari din eternitatea lor în zilele noastre și să-i întrebăm ce părere ar putea avea despre problemele vieții de azi, care nu le-au fost puse sub această formă și care le sînt străine.

Cum ar reacționa Richard Wagner față de problemele, nevoile și preocupările noastre? Acest „cum ar reacționa" este gol și fantomatic, nu poate fi gîndit. Părerile nu erau secundare, chiar pe vremea lor, și cu atît mai mult mai tîrziu! Ceea ce rămîne este omul și produsul luptei sale — opera. Să ne mulțumim să cinstim opera lui Wagner ca un fenomen puternic și cu multe înțelesuri, al vieții germane și occidentale, de la care întotdeauna pornesc imbolduri dintre cele mai adînci pentru artă și cunoaștere.

GOETHE CA REPREZENTANT AL EPOCII BURGHEZE

Prelegere la împlinirea a o sută de ani de la moartea lui Goethe, ținută la 13 martie 1932, la Academia Prusiană de Artă din Berlin.

Pus în fața sarcinii de a vorbi despre Goethe, recurg la o amintire, la un eveniment, care să mă îmbărbăteze și să dea îndrăznelii mele îndreptățirea aceea care în orice materie este lucrul cel mai de preț, un lucru hotărîtor. Invoc, anume, simțămintele ce mă năpădeau în clipa cînd, acum mulți ani, păsisem întîia dată în casa părintească a lui Goethe, la Frankfurt pe Main.

Ca ambianță, stil, atmosferă, scările și odăile acestei case îmi erau cunoscute de mult. Reprezentau „locul de obîrșie", așa cum se află scris în carte, în cartea vieții mele — și în același timp deschideau o poartă către imensitate. Mă aflam „acasă", și totuși

mă simțeam un musafir sfios și întîrziat în sfera din care izvorîse geniul. Patria și măreția s-au întîlnit aici. Atmosfera aceea patriciană și burgheză, devenită un cadru muzeal, leagăn al eroului, în care păşeşte pietatea cu paşi înăbuşiți prin odăi ; acea demnă decență păstrată și păzită cu sfințenie în cinstea fiului, care a transmis-o mai departe, și cît de departe ! Pe toate le-am privit, am respirat aerul lor în timp ce conflictul lăuntric dintre intimitate și veneraţie se rezolva, în inima mea, în simțămîntul care unește umilința și afirmarea de sine ; în seninătatea dragostei.

Pentru că nu pot vorbi altfel despre Goethe decît cu dragoste, adică dintr-o familiaritate a cărei cutezanță este atenuată de conștiința vie că între el și mine este o distanță incomensurabilă. Sarcina de a vorbi despre înfăptuirile lui culminante o las, cu modestie, celor orientați către istorie și comentariu — oamenilor de cultură ce sînt capabili să se apropie de giganți pe calea cunoașterii pure. Eu urmăresc cu totul altceva decît a participa la substanța sublimului, căutînd doar aici, în ființa omenească, naturală, nu în cea spirituală, un fel de îndreptățire, de posibilitate de a vorbi despre el. Cei de tagma mea nu știu să vorbească despre Goethe decît din propria lor substanță, din propria lor făptură, așadar dintr-o anumită experiență familiară, din legătura naivă și orgolioasă pe care o creează acel

„Anch'io sono pittore". Și de ce să refuzăm o regăsire, un drept la intimitate, care depășește propria noastră persoană, ajungînd la ființa națiunii ! Lumea întreagă sărbătorește anul acesta, zilele acestea, pe marele cetățean, dar numai noi, germanii, o putem face cu sentimentul acela de familiaritate despre care vorbeam, pornind de la propria noastră substanță, care era și a sa. Demnitatea burgheză ca obîrșie a universal-omenescului — dimensiunea mondială a acestui fiu spiritual al burgheziei — iată un destin care, la originea și în dezvoltarea sa plină de măreție, nu este nicăieri mai la locul lui ca la noi ; și orice german care s-a ridicat din planul vieții civice pînă la acel al vieții spirituale se simte surîzător, la el acasă, în locuința părintească a lui Goethe de la Frankfurt.

Figura acestui mare om și scriitor, sau, mai bine zis, a acestui mare om cu întruchipare de poet, poate fi investigată sub diverse ipostaze, după unghiul de vedere istoric în care te situezi. Goethe este, de pildă — și aceasta-i perspectiva cea mai modestă — stăpînul și îndrumătorul unei epoci de viață culturală germană, a epocii clasice, căreia germanii îi datorează titlul de noblețe al „poporului de poeți și gînditori", epocă a unui individualism idealist, care a întemeiat cu adevărat conceptul german de cultură și al cărui farmec uman, la Goethe îndeosebi, stă într-o îmbinare psihologică specială între

desăvîrșirea prin experiența vieții proprii și autoîmplinirea pe calea *educației*, și anume, în așa fel, încît ideea de educație să alcătuiască o punte și o trecere din lumea lăuntrică a individului omenesc în cea a socialului.

Goethe ca reprezentant al acestei epoci clasice de cultură — iată așadar cel mai îngust unghi de vedere sub care poate fi conturată figura lui. Dar este posibil un alt punct de vedere, mult mai larg, și acesta ne stă la îndemînă : este cel pe care îl folosea unul din primii săi admiratori străini, Thomas Carlyle, îndată după moartea marelui german, demonstrînd că nu au existat în lumea asta personalități ale căror impulsuri să nu-și fi găsit adevărata dezvoltare decît peste cincisprezece veacuri și care influențează omenirea prin personalitatea lor desăvîrșită chiar și după mii de ani. Dacă măsurăm epoca lui Goethe din punctul acesta de vedere, atunci e nevoie nu de veacuri, ci de milenii. Și într-adevăr, în miracolul acesta al personalității care se numea Goethe și care era de așa natură încît pînă și contemporanilor părea a li se impune definirea de „om divin", în el dăinuie forțe creatoare de mit, cum se află numai în cele mai mari apariții omenești care s-au perindat pe Pămînt, astfel că nimeni nu poate spune în ce măsură figura sa va mai crește cu timpul.

Dar între aceste două posibilități de a-l privi — cea mai intimă și cea grandioasă — există o a treia,

cea mijlocie ; iar pentru noi, care asistăm la sfîrșitul unei epoci, cea burgheză, al cărei destin e să descopere, în chinurile și crizele perioadei de trecere, calea spre lumi noi, spre o altă orînduire lăuntrică și exterioară, pentru noi, această de-a treia posibilitate optică este cea mai apropiată și cea mai firească ; anume, a privi pe Goethe ca reprezentant al jumătății de mileniu, pe care-o numim epoca burgheză și care ține din veacul al XV-lea pînă la capătul veacului al XIX-lea. Născut aproape de jumătatea celui de al XVIII-lea veac, Goethe a fost purtat de impulsul său vital, timp de încă o generație, în veacul următor, și, cu toate că rădăcinile culturii sale se află în veacul al XVIII-lea, el a cuprins, din punct de vedere spiritual și sufletesc, mult din veacul al XIX-lea, nu numai printr-o viziune profetică, așa cum se vădește în opera sa epică de bătrînețe, romanul social *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, în care anticipează întreaga evoluție economică și socială a veacului celui nou, în calitatea sa de educator plin de prevedere, dar și de-a dreptul artisticește, cum e întrucîtva cazul cu *Afinitățile elective*, unde este drept că apar peisaje și costume rococo, însă unde însufletirea umană nu mai aparține veacului al XVIII-lea și raționalismului său arid, ci trădează noi porniri sufletești, precum și un nou orizont sentimental și intelectual, mai tainic și mai adînc.

Un fiu al secolului al XVIII-lea, ca și al celui de al XIX-lea, dar de asemenea un fiu al veacului al XVI-lea, al epocii Reformei, frate la fel de bun cu Luther, cît și cu Erasm. Cu ambele personalități Goethe e legat prin surprinzătoare trăsături de înrudire și simpatie, accentuate și de el însuși. S-ar putea spune că el întrunea în sine ambele aceste caractere. Ca erupție a marelui spirit german, ca un ingenium care s-a hrănit din forțele poporului, Goethe este apropiat, foarte frățește apropiat, de Luther. De altfel, nu a întîrziat să se situeze alături de acesta, să se compare cu el. Este definitoriu cum Goethe încearcă să se vadă în gînd ca traducător al *Bibliei*, declarînd că numai latura gingașă s-ar încumeta s-o facă mai bine decît Luther. Goethe e protestant, spune Riemer, afirmă fățiș că protestează împotriva „papalității și a preoțimii", o va face întotdeauna, adică, după propria sa exprimare, va progresa. Aceasta deoarece toate elementele care întîrzie dezvoltarea culturală a umanității — fie în cadrul bisericii, fie în cel a statului — în știință și în artă, el le numește prostii popești. „Protestantismul nu este nimănui mai potrivit decît firii germane, ba germanul nu ar însemna nimic fără protestantism". Dar în același timp există la Goethe manifestări care îl fac să pară mai înrudit cu Erasm decît cu Luther, omul poporului.

În aceste zile tulburi, simțirea franceză respinge cultura calmă,
Așa cum odinioară a făcut-o luteranismul.

Distihul acesta demonstrează clar cum s-ar fi comportat Goethe dacă s-ar fi născut nu în secolul al XVIII-lea, ci în cel de al XVI-lea : în numele conceptului superior de „cultură", care întrunește în sine și natura și cunoașterea, el ar fi fost pentru Roma și împotriva „agitației" clericale, sau ar fi luat doar o atitudine la fel de echivocă și nesigură ca și Erasm, despre care Luther spunea că apreciază mai mult tihna decît crucea și referitor la care Goethe însuși mărturisește, cu netăinuită simpatie, că aparținuse celor mulțumiți să știe că sînt deștepți ei înșiși, fără a socoti că e chemarea lor să-i facă și pe alții deștepți, lucru care, în definitiv, nici nu le poate fi luat în nume de rău.

Acesta este aristocratismul spiritual al umaniștilor, simpatia față de tot ce este rafinat, nepopular, trăsătură pe care firea lui Goethe o includea, așa cum era menită a include în ea toate contrastele. Totuși :

În orice suflet se naște libertatea,
Noi protestăm cu toții cu plăcere.

Și oricît a detestat Goethe revoluția, din motive spiritual-burgheze, despre care vom vorbi, el a avut

totuşi o atitudine adînc pozitivă faţă de preliminariile acesteia, faţă de Reforma germană şi epoca deşteptării individului, faţă de Renaşterea italiană aşadar, faţă de secolul al XV-lea, în care figura sa ar face o impresie cu totul familiară. Goethe este întru totul individul măreţ, chiar grandios, omul glorios al acelei epoci, şi cîteva trăsături înrudite vin să-l apropie atît de Luther, cît şi de Leonardo da Vinci, al cărui registru interior întins şi natura dublă de om al artei şi al ştiinţei naturii Goethe le reeditează. Dacă ar mai trebui noi dovezi pentru această înrudire, s-ar putea menţiona că a tradus pe Benvenuto Cellini, că în piesa *Tasso* a confundat, într-un joc poetic, Curtea de la Weimar cu cea din Renaştere, de la Ferrara, şi că mai ales poemele sale în versuri *Herman şi Dorothea* şi *Achileele* conţin, în compunerea şi rînduirea lor, pecetea artistică a acelei perioade şi produc efectul unor sculpturi de pe atunci, în stil antic ; iar el însuşi mărturiseşte că a citit cu deosebit interes poemul *Hermann şi Dorothea* în traducere latinească — o transpunere exterioară, prin care opera goetheiană este încă şi mai mult proiectată din sfera burgheză germană în cea a Renaşterii. Prin francheţea sa poetică şi statornicia tipurilor sale omeneşti, poemul acesta este însă înainte de toate, alături de *Clopotul* lui Schiller, cea mai pură şi mai conştientă glo-

rificare şi transfigurare a păturii aceleia de mijloc, pe care o numim burghezia germană.

Vlăstarul căminului aceluia burghez din Frankfurt se exprimă, în una din convorbirile sale, asupra greutăţilor care s-au ivit în calea unui talent ca Byron din pricina mediului, a originii sale nobile şi a marii sale bogăţii. „O situaţie mai modestă — spunea scriitorul — este cu mult mai favorabilă talentului, ceea ce şi face ca toţi marii poeţi şi artişti să poată fi găsiţi printre clasele mijlocii". Acest elogiu al clasei de mijloc, ca teren favorabil pentru apariţia talentului, nu este un caz izolat la Goethe, ci dimpotrivă, în numeroase din convorbirile sale, el atribuie clasei burgheze tocmai ceea ce am numit, în cazul operei *Herman şi Dorothea*, un caracter statornic de umanitate, anume „educaţia frumoasă şi tihnită", spre a întrebuinţa expresia sa, „care face ca în timp de război ca şi în vreme de pace clasa aceasta să poată rezista".

Goethe istoriseşte : „La Karlsbad cineva a spus odată despre mine că sînt un poet aşezat ; voia să spună prin aceasta că în actul poetic aş rămîne în acelaşi timp un ins burghez rezonabil. Unii au socotit aceasta ca un elogiu, alţii ca o critică. Asupra respectivelor aprecieri, nu am nimic de spus, fiindcă asta este propria mea structură, despre care trebuie să se pronunţe alţii". Noi nu vom lua cuvintele aces-

tea nici ca un elogiu, nici ca un blam ; le vom lua ca o constatare critică a unui observator care nu se poate să fi fost prost. Ar părea o încercare aproape umoristică, mai mult o glumă, să cauți la un om de anvergura sa astfel de trăsături, ce pot fi denumite, în înțelesul obișnuit al cuvîntului, burgheze. Dar în cazul de față este posibilă o ascensiune progresivă de la mic și superficial la mare și spiritual, care marchează chiar în micile trăsături tocmai acel distinctiv însemn uman. Iată, de pildă, modul lui de viață exterioară — felul său îngrijit de a se îmbrăca, gustul pentru eleganță, corectitudinea și acurateța — menționat de prietenii săi în tot ce săvîrșea. Sînt deprinderile cele mai simple și mai firești ale unui om de familie bună, cu educație aleasă.

„Purtarea sa nu se deosebea de fel — îl descrie un contemporan — printr-o atitudine excentrică, atît de frecventă la oamenii geniali, ci prin politețe și simplitate". Îi lipsea orice urmă de aer sacerdotal, solemn și îngîmfat, orice tendință de castă. Era în stare de autoironie și, de îndată ce se despovăra de preocupările intelectuale, putea să manifeste o blîndețe copilărească sau părintească. Adevărata sa pornire sufletească era de a face bine oamenilor, de a-i ajuta să le fie viața plăcută. Noțiunea de „tihnă" are un deosebit rol în sfaturile binevoitoare pe care le împarte Goethe oamenilor. Și pare tipic burghez, într-un sens spiritual,

faptul că el reduce în *Poezie și Adevăr* orice tihnă de viață la *eterna revenire* a lucrurilor înconjurătoare, la succesiunea reînnoită dintre zi și noapte, dintre anotimpuri, dintre floare și fruct, și a tot ce ne întîmpină, din epocă în epocă. Sentimentul de oboseală față de acest ritm statornic al fenomenelor naturii și al vieții ar reprezenta, după Goethe, adevărata boală a sufletelor și primejdie pentru viață, ea ar fi principalul motiv al sinuciderii.

Însemnătatea pe care o acorda Goethe unei mese bune și unui vin bun, indispoziția și ofensa pe care o simțea cînd se vedea neglijat în această privință aparțin acestei imagini, pline de sănătos umor, a firii burgheze, la fel cum faptul că Zelter îl aproviziona regulat cu morcovii săi preferați a favorizat desigur prietenia dintre cei doi oameni. Faptul că la excelența sa dl. Goethe masa era excepțional de gustoasă este arhicunoscut — și îmi vine inevitabil în minte acea istorioară care, suprinzător, mi-a apropiat firea sa intimă mai mult decît cine știe ce alte manifestări de ordin superior.

Odată a poposit la Weimar literatul și exploratorul Islandei Martin Friedrich Arendt, cărturar de factură boemă, cu o înfățișare destul de bizară și cu purtări nu tocmai alese. A fost invitat la prînz în casa lui Goethe, unde întreținu pe amfitrion și cercul său restrîns de amici cu nararea unor aven-

turi de călătorie, diverse cercetări în materie de antichităţi şi rezultatele obţinute, mîncînd cu multă plăcere. La masă se servi friptură de berbec cu salată de castraveţi. După ce consumă cîteva porţii, bietul Arendt nu se îndură să renunţe la sosul de friptură, amestecat cum era cu zeama de castraveţi. Apucă atunci farfuria cu amîndouă mîinile şi o ridică pînă la gură, dar în ultima clipă se sperie şi privi rugător spre amfitrion, ca şi cum i-ar cere îngăduinţă. Iar omul acela atît de bine crescut înţelese perfect lăcomia musafirului său şi îl îndemnă, cu cea mai mare bonomie şi sinceritate, s-o facă, fără să se jeneze cîtuşi de puţin de ceilalţi. În timp ce îl văzu sorbind, se sili să acopere o tăcere care ar fi putut deveni apăsătoare pentru oaspetele său pofticios, explicînd, cu profundă convingere, deliciul unui asemenea amestec de sos de friptură şi zeamă de castraveţi, dînd astfel gurmandului, prin peroraţia sa, toată libertatea să-şi facă cheful !

Trebuie să ţi-l închipui pe Goethe cum se înfăţişa în portretul făcut de George Dawe în 1819 — portret care mi s-a părut totdeauna nespus de autentic, cu ochii aceia plini de şiretenie candidă şi încărcaţi de o experienţă adîncă şi generoasă, cu bunăvoinţa aceea profund cunoscătoare a omenescului — spre a realiza pe deplin o asemenea scenă luminoasă şi a-i înţelege cît mai bine farmecul.

Ca om de afaceri şi gospodar al propriei sale case, Goethe este atent, neîncrezător şi stăruitor. Nu are cîtuşi de puţin impresia că dăunează creaţiei sale poetice faptul că se vădeşte calculat în privinţa avantajelor şi că încearcă să scoată din operele editate cît mai multe drepturi de autor posibile. Publică în chip expres poemul *Hermann şi Dorothea* sub forma unui calendar, în preajma tîrgului de Sf. Mihail, la editura Vieweg din Berlin, tocmai pentru că în ediţia aceasta populară opera îi asigură drepturi de autor îndoite, un beneficiu care în împrejurările de atunci era, după părerea contemporanilor, apreciabil, cu toate că lui Goethe nu i s-a părut de loc extraordinară. Din principiu, nu renunţă niciodată, de pildă spre a ajuta o nouă grupare literară, vreo revistă, să ceară onorariul pentru colaborarea solicitată. Într-o scrisoare, Schiller se plînge prietenului său Körner că Goethe „nu dă nimic pe gratis". Este vorba de revista *Mercur*, ale cărei posibilităţi erau grav ameninţate de problema onorariilor, ceea ce însă nu împiedică pe Goethe să stăruie pentru plata colaborării sale.

Are o tendinţă burgheză spre ordine, tendinţă pe care, ca în general „a vieţii serioasă îndrumare", o moştenise de la părintele său şi care, ca şi la acesta, avea să degenereze, la bătrîneţe, într-o evidentă pedanterie şi într-o manie de colecţionar. În *Poezie şi Adevăr*, istoriseşte că un principiu împins pînă la

ridicol al consilierului imperial, tatăl său, era de a duce neapărat până la capăt orice lucru întreprins. Lectura în doi a unei cărți, o dată începută, trebuia terminată, chiar dacă opera se dovedea plicticoasă, și la fel stăruia în orice altă direcție, chiar cînd devenea clar nu numai aspectul neplăcut, dar și totala inutilitate a întreprinderii. Bătrînul nu consimțea ca încercările în materie de desen ale lui Wolfgang să rămînă în stare de simplă schiță, așa că le încadra, cu mîna lui, prin linii marginale, spre a sili pe tînăr să întregească și să perfecționeze lucrul. Eficiența unor astfel de deprinderi pedagogice nu este de desconsiderat. Comandamentul ținînd de etica muncii, a lucrului ce trebuie terminat, este, fără îndoială, un corectiv necesar pentru firea lesne pornită spre neastîmpăr și de o neliniștită curiozitate a lui Goethe. Într-un anume sens, dincolo de orice aspect practic și social, este, în fond, indiferent dacă un artist posedă sau nu virtutea burgheză a răbdării, a sîrguinței, a tăriei de a încheia și rotunji o operă. Egoismului visului și satisfacției proprii trebuie să i se opună îndemnuri către sociabilitate — sau dacă vreți, afinitate cetățenească — dorința de a sluji, ca să poată ajunge la creații îndeplinite. Și cine știe dacă *Faust* și-ar fi dobîndit măcar înfățișarea omogenă exterioară care era posibilă pentru această operă, în esența ei interminabilă, dacă mentalitatea burgheză a tatălui său nu ar fi sădit în sufletul de

copil al lui Goethe imperativul pedagogic al „lucrului dus pînă la capăt“ !

„Manierismul — spune Goethe lui Eckermann — vrea întotdeauna ca lucrul să fie repede gata, nedovedind nici o plăcere pentru munca în sine. Dar talentul autentic, cel cu adevărat mare, își găsește fericirea cea mai deplină în execuție... Nu ar trebui — continuă el — să ne gîndim să terminăm un lucru, așa cum nu călătorim ca să ajungem la țintă, ci spre a călători“. „Există oameni excelenți — observă Goethe altădată — care nu pot face nimic improvizat și superficial, a căror natură le cere să pătrundă adînc în orice obiect. Asemenea talente ne provoacă adesea nerăbdare, fiindcă foarte rar dobîndim de la ei cea ce vrem pe moment. Însă numai pe calea asta se pot înfăptui lucruri superioare“.

Goethe vorbește, în cazul de față, în mod obiectiv, de oameni excelenți, dar este clar că și el face parte dintr-aceștia, într-o foarte largă măsură, și că el însuși a realizat pe o asemenea cale tot ce este mai bun. O anumită trăsătură de precauție și încetineală, o răbdare a gestației nu pot fi separate de geniul său. Într-adevăr, Goethe este, ca făurar, mai degrabă o fire înceată decît una impetuoasă, cu darul improvizației. Povestirea aceea minunată, care pînă la urmă avea să poarte titlul simplu de *Nuvelă*, a cizelat-o și a revăzut-o și a purtat-o cu sine pe

oriunde a umblat timp de treizeci de ani. *Egmont* a necesitat, de la schiță și pînă la redactarea finală, doisprezece ani, *Ifigenia* opt ani, *Tasso* nouă ani. Redactarea operei *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* se desfășoară de-a lungul a șaisprezece ani, cea a lui *Faust* aproape de-a lungul a patru decenii. Ca scriitor, Goethe a trăit, la drept vorbind, întreaga viață din substanța experienței sale din tinerețe. Nu era omul descoperirilor și al tentativelor neîncetat noi, ci, în linii mari, creația sa reprezenta o prelucrare și o valorificare a unor concepții care se închegaseră de timpuriu în conștiința lui, pe care le purtase cu sine de-a lungul deceniilor, împlinindu-le cu întreaga bogăție a vieții sale — așa încît ele dobîndiră o amplitudine universală.

Astfel, *Faust* este, la obîrșia sa, o genială viziune de student, care-și bate niteluș joc de facultăți și de profesori, tratînd, în versuri neregulate, povestea încîntătoare, dar cu final funest a unei tinere micburgheze, seduse. Dar puterea de germinare a acestei schițe juvenile era de asemenea natură, iar fidelitatea cu care a fost urmărită atît de statornică și de constructivă, încît cu timpul a putut crește din ea un arbore în stare să umbrească tot restul, un poem fundamental pentru lumea germană, ca și pentru întreaga omenire; un poem pe care îl iei în mînă așa cum deschizi *Biblia,* spre a găsi acolo

tot ce-i omenesc, rostit în cuvinte puternice și mîngîietoare.

Tot așa, *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* este, în punctul de pornire al său, romanul unui tînăr îndrăgostit de teatru, ce nu urmărea nimic altceva decît să descrie, așa cum nu mai fusese descris, mediul acelor boemi dionisiaci, lumea culiselor. Pînă la urmă însă, lumea aceea de comedianți avea să se dovedească doar începutul unei desfășurări epice, atît de vastă și de cuprinzătoare, încît un critic romantic inteligent putea spune că Revoluția Franceză, Doctrina fichteiană a științei și romanul *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* reprezentau cele trei mari evenimente ale epocii. Această creștere involuntară, lipsită de ambiție, potolită și firească, aproape vegetală, pornind de la începutul neînsemnat spre a se înălța pînă la o semnificație universală, constituie tot ce e mai demn de iubit în uriașa operă a lui Goethe.

Există asupra oamenilor mari afirmații pline de răutate și de intenții jignitoare, polemici ostile în care apare limpede reaua voință, dar din care se poate învăța mai mult decît din cele mai înflăcărate panegirice.

Mă gîndesc, de pildă, la scrisoarea trimisă în anul 1775 lui Friedrich Nicolai de un oarecare von Breitschneider, scrisoare în care autorul se pronunță, cu o antipatie ce nu este lipsită de pătrun-

derea psihologică, asupra tînărului autor al romanului *Suferinţele tînărului Werther*, asupra intelectului nesigur al poetului şi asupra instabilităţii sale sufleteşti, recunoscîndu-i totuşi unele daruri : „Există în Goethe, afirmă el, un anumit germene de însuşiri, sau mai bine zis, are un geniu poetic ce acţionează în clipa cînd — după ce poetul a purtat cu sine mai multă vreme un anumit subiect, prelucrîndu-l în sine şi adunînd tot ce îl poate sluji pentru cauza sa — se aşază la masa de scris. N-ar avea talent de scriitor ocazional, deoarece nu poate crea nimic în afara structurii sale ordonate. Cînd ceva îl frapează, îi rămîne imprimat în inimă şi în cap ; iar tot ce-l izbeşte vrea să frămînte în acel bulgăre de lut, pe care tocmai îl modelează, şi nu se mai gîndeşte tot timpul la nimic altceva".

Cele spuse au un caracter peiorativ, dar exprimă, în ciuda formei negative, adevăruri psihologice constitutive, ce aveau să se confirme, mai tîrziu, în stilul său creator, multidimensional. Goethe a afirmat că ar exista numai două căi pentru a atinge o ţintă mai însemnată : *forţa şi consecvenţa*. Calea acestui om paşnic şi lipsit de orice rîvnă de violenţă a fost consecvenţa, spiritul de continuitate, perseverenţa calmă. În unele cazuri, Goethe a dus principiul acesta pînă la grotesc, dovedind, în chip îngrijorător, că ar fi gata să accepte stupiditatea de dragul datoriei. „Dacă datoria mea ar fi —

spune el — să golesc şi să umplu la loc, neîncetat, cu nisip, această nisiparniţă dinaintea mea, aş face-o cu o răbdare neobosită şi cu cea mai mare luare-aminte".

Se poate observa la Goethe un element de precauţie, de prevedere, care trebuie trecut pe seama mentalităţii sale burgheze. „Cine prevede — rosteşte el — este stăpînul zilei sale" ! El slăveşte începutul zilei, dimineaţa, cînd omul este mai deştept ca oricînd, dar şi mai grijuliu, „căci şi grija — adaugă dînsul — reprezintă o formă a deşteptăciunii, cu toate că este una pasivă ; prostia nu cunoaşte nici un fel de grijă". Iar preţuirea dimineţii, ca adevăratul timp pentru activitatea creatoare, se ridică pînă la imn, în clipa cînd exclamă :

Fii slăvită, auroră,
În lumina zorilor
Dăinuie orice sîrguinţă bărbătească.

Trăsătura aceasta de scrupulozitate de care se leagă cultul timpului, cinstirea, gospodărirea timpului, duce la folosirea ficărui minut, făcînd din viaţa sa una din cele mai sîrguincioase şi mai bogate din cîte au existat. El a glorificat minutul în versurile pentru albumul nepotului său, în catrenul acela ce dădea replica unei zicale pline de pesimism sentimental a scriitorului Jean Paul, pe care-l preţuia destul de puţin :

Ceasul are şaizeci de minute,
Peste-o mie-ntreaga zi.
Fecioraşule, de-ai să ţii de asta seamă,
Multe poţi înfăptui.

Ogorul său este timpul. La drept vorbind, Goethe nu cunoaşte odihna. Într-un rînd, mărturiseşte despre sine că a folosit orele ce sînt îngăduite altora pentru odihnă ca să desfăşoare o activitate variată. Scriitorul aproape octogenar — avea şaptezeci şi nouă de ani — este aşteptat, la locuinţa sa, de un grup, din care făcea parte şi Tiek. Cum întîrzie să se arate, e trimisă (presupun că în chip premeditat) o tînără drăguţă să-l poftească din odaia sa de lucru, unde moşneagul şedea învelit în halat, la birou, în faţa unui maldăr de scrieri. Rugămintea fetei de a onora societatea cu prezenţa sa îl înfurie. Ce crede lumea că el aleargă la oricine îl aşteaptă ! — strigă el supărat. „Ce s-ar alege atunci de toate astea ? — zice el, arătînd colile de hîrtie de pe masă. Dacă mor, nu le mai rezolvă nimeni — adaugă el. Spuneţi-o celor de dincolo !"

Dar cînd vede că fata este pe punctul de a se retrage întristată, poetul se înduioşează şi o cheamă îndărăt : „Un moşneag care mai vrea să lucreze — grăieşte el, blajin — nu-şi poate schimba hotărîrea după placul oricui. Dacă ar face-o, nu ar mai fi pe placul posterităţii". O întîmplare măruntă şi înduioşătoare. Etica burgheză nu poate primi un omagiu

mai frumos decît dacă se consideră această vrednicie pînă la capăt drept o trăsătură burgheză Aşa se cuvine, deoarece dragostea de muncă şi rîvna pentru efort, credinţa ascetică pentru toate acestea au fost caracterizate şi de o sociologie care întemeiază formaţia spirituală a burgheziei pe religia protestantă drept un atribut sufletesc al mentalităţii burgheziei.

„O astfel de trudă a hărăzit-o Dumnezeu omului" — este textul din *Biblie* pe care Goethe l-a citat poate cel mai des, avînd grija de a intona cuvîntul trudă într-un mod jumătate humoristic, jumătate tragic.

Marelui iubitor de pace — pentru care cuvîntul umanitate era sinonim cu lupta — îi erau fundamental străine elementele titanic şi gigantic. Tendinţa aceasta, afirmă el, nu a oferit nici un fel de subiect inspiraţiei sale poetice. „Mai degrabă mi se potrivea să înfăţişez acea rezistenţă paşnică, elastică, la nevoie răbdătoare, care recunoaşte puterea supremă, dar încearcă să-i ţie piept". Elementul contemplativ, cuprinzător echitabil al fiinţei sale, care pătrunde în toate fenomenele, ştie să le însufleţească şi poate să le şi încuviinţeze în totalitatea lor, exclude tragicul, faţă de care el recunoaşte că se teme şi se sfieşte şi despre care spune că l-ar distruge. Este aici o trăsătură de luciditate şi de cumînţenie, pe care spiritele poetice exaltate şi

serafice de felul lui Novalis o resimțeau ca antipoetică. Este un paradox tulburător faptul că Novalis putea caracteriza opera *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, nu fără bune exemplificări, drept un „Candide îndreptat împotriva poeziei", iar critica pe care misticul acesta ftizic a exercitat-o împotriva celui mai mare roman german constituie un strălucit exemplu pentru acele documente polemice despre care am vorbit și dintr-al căror spirit negativist se poate învăța mai mult decît din toate manifestările de entuziasm. Novalis a cutezat să definească *Meister* drept nepoetic în cel mai înalt grad, afirmînd că oricît de poetică ar fi expunerea, este o satiră la adresa poeziei, a religiei ș.a.m.d.... din paie și rumeguș a fost preparată o mîncare gustoasă, a fost alcătuit un idol ! Înapoia acestora, totul ar fi o farsă. „Natura economică este aceea care îți apare și care rămîne... Elementul romantic piere aici, precum și poezia naturii și miracolul. E vorba doar despre lucruri obișnuite, comune omenești, natura și mistica fiind uitate cu totul. Este o istorie burgheză și casnică, poetizantă... Prima parte din *Wilhelm Meister* învederează cît de agreabil pot fi înfățișate și întîmplările cotidiene dacă sînt prezentate în mod plăcut, dacă sînt înveșmîntate simplu, într-o limbă cultă curgătoare, și evoluează în fața noastră într-o cadență liniștită. O satisfacție asemănătoare îți rezervă o după-amiază de relaxare

petrecută în sînul unei familii care, fără a avea exemplare umane însemnate și fără a oferi un cadru deosebit de atrăgător, reușește totuși, prin drăgălășenia și rînduiala ce domnește în casă, prin activitatea armonioasă a membrilor săi, cu înzestrări și cunoștințe mediocre, ca și prin folosirea chibzuită pe care o dau cu toții timpului și colțului de lume unde trăiesc, să-ți lase amintiri la care te gîndești cu plăcere." Nu ne fac rîndurile astea să reflectăm la părerea insului aceluia din Karlsbad despre poetul „așezat" ? „Goethe e un poet cu totul practic — spunea Novalis altă dată. El este în operele sale ceea ce este englezul în mărfurile sale, cît se poate de simplu, drăguț, comod și trainic. Goethe a realizat în literatura germană ceea ce a săvîrșit Wedgwood în lumea artistică din Anglia, posedînd, ca și englezii, un gust ales, obținut printr-un spirit economic înnăscut, ca și printr-o judecată sănătoasă... Înclinarea sa este mai degrabă de a desăvîrși ceva neînsemnat, de a-i da un maximum de lustru și acurateță decît să cuprindă un univers, să înceapă ceva despre care știe dinainte că nu-l poate izbîndi cu perfecțiune".

Maliționzitatea acestei caracterizări nu trebuie să ne împiedice a recunoaște ceea ce este pînă la un punct exact și nimerit în ea. Expresia de „burghez" nu lipsește, iar faptul că Novalis era accesibil, ca oricare altul, magiei acestei atmosfere de burghezie s-a dovedit în altă parte, unde declară că, oricît de

ciudat ar părea unora, nu-i nimic mai adevărat decît faptul că numai modul de tratare, exteriorul, muzicalitatea stilului ne atrage spre lectură și ne leagă de o carte sau alta. *„Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister,* declară scriitorul, reprezintă o serioasă dovadă a acestei magii verbale, a acestei seducții pe care o exercită o limbă iscusită, agreabilă, simplă, și totuși variată. Acela care stăpînește acest farmec al cuvîntului îți poate istorisi cel mai neînsemnat lucru, atrăgîndu-te și desfătîndu-te ; iar o asemenea unitate de stil este adevăratul suflet al unei cărți, prin care ea ne apare personală și plină de efect."

Vraja lucidă, grația de o divină candoare a stilului lui Goethe nu pot fi definite cu mai multă răceală, dar nici cu mai multă exactitate decît o face, cu aceste cuvinte, Novalis ; încît este perfect adevărat că orice exuberanță, orice exaltare poetică sînt străine de acest stil, care totuși știe întotdeauna să meargă, în felul lui, pînă la extrem, mișcîndu-se pe o linie de mijloc cu o discretă cutezanță, cu o îndrăzneală de maestru și cu o siguranță artistică impecabilă. Un stil abil, precis și, pînă și în proza de bătrînețe, dictată și oarecum „oficială", de un ritm fermecător, care constituie cel mai clar amestec de Eros și Logos, purtîndu-te, plăcut și irezistibil, în cadența perioadelor sale. Cuvîntul nu este de loc pretențios, solemn, pontifical sau patetic —

un asemenea stil nici nu poate fi citit sau suportat lăuntric de cineva din școala lui Goethe. format la gustul lui, fiindcă repungă și plictisește în chip iremediabil — ci totul e rostit cu o voce și o tărie mijlocie, grăit prozaic, chiar și în lirică, dar izvorînd dintr-o ciudată cutezanță prozaică, plină de seninătate ; cuvîntul e recreat, proaspăt, unic, ca și cum s-ar fi desprins atunci întîia oară din matca limbii, reînnoit, reînfrățit cu sensul său, în așa fel, încît sensul acesta începe să se ridice într-un plan transcendent emanînd o seninătate de nălucă, ceva care este totodată „drăgălaș" și sublim, ceva decent și cutezător, în înțelesul particular în care considera Goethe însuși că există în fiecare artist „un grăunte de cutezanță", fără de care nu ar fi de conceput nici un talent. Așa este în *Faust,* nu mai puțin în *Divan,* ca și în proza lui ; iar dacă îndrăzneala aparține artistului, ceea ce e mijlociu și măsurat în ea revine spiritului burghez.

Nu ține tot de acest spirit și realismul său, datorită căruia se opune conștient poeticii lui Schiller, izvorîte din idee, aidoma cum se reliefează plasticitatea omerică a lui Tolstoi față de apocaliptica sumbră a lui Dostoievski ? „Orientarea ta inflexibilă — îi spunea în tinerețe prietenul său Merck, iar el nu avea să uite niciodată această vorbă, socotind-o întrucîtva o deviză a sa — orientarea ta inflexibilă este de a conferi realului o întruchipare poe-

tică. Ceilalți se străduiesc să realizeze poeticul, iar din efortul lor nu iese decît un lucru prost".

„Spiritualizarea realului, afirmă Goethe, reprezintă veritabila formă a idealului" — o formă de idealism anti-ideal, îndreptat împotriva lui Schiller, idealism care determină întreaga sa atitudine față de factorul omenesc și de umanitate, confirmîndu-se mai ales pe plan politic. Lui Goethe îi aparține expresia aceea crasă cum că incendiul unei case țărănești este o nenorocire, o catastrofă, pe cînd „prăbușirea patriei este o simplă frază". Iată o formulare cît se poate de radicală a orientării sale apolitice și antipolitice, ca și — ceea ce revine la același numitor — antidemocratismului său, care însă nu are nimic de-a face cu aristocratismul. Goethe însuși a atras luare aminte asupra faptului că Schiller ar fi fost, în fond, mult mai aristocrat ca el. Dintre ei doi, acela care avea mai multă vigilență critică, Schiller, a făcut asupra deosebirilor existente între formele lor spirituale — deosebiri ce l-au preocupat în chip adînc și stăruitor și cărora le datorăm partea esențială a eseisticei sale — observațiile cele mai potrivite și valabile. Iar cînd în studiul său *Despre poezia naivă și intelectuală* vorbește de un realist ca despre un prieten al oamenilor, fără a avea o concepție prea ridicată despre om și omenie, pe cîtă vreme idealistul ar avea o părere atît de bună despre umanitate încît riscă a dispre-

țui omul, e fără îndoială că analiza sa se referă precis la cazul lor, al lui Goethe și al lui Schiller. Și nimic nu poate fi mai interesant din punct de vedere psihologic decît să vezi modul cum Schiller, formulînd raporturile idealistului față de om, scoate în evidență caracterul *francez* al propriei sale firi. Este caracterul spiritului literar francez pe care îl descrie în cîteva cuvinte concise, această îmbinare specifică între elanul revoluționar și umanitar, de încredere generoasă în umanitate, și, pe de altă parte, a unui pesimism adînc, amar și sarcastic în ce privește omul ca ființă individuală. Schiller definește pasiunea abstractă, politicește umanitară, în opoziție cu realismul palpabil al simpatiei individuale. Poetul practică patriotismul pentru umanitate, în spirit revoluționar și umanitar, iar dacă autorul dramelor *Götz* și *Faust*, al acelor *Zicale în rime*, ca și al poemului *Herman și Dorothea* poate fi numit un nepatriot autentic german, în schimb creatorul lui *Wilhelm Tell* și al *Fecioarei din Orléans* poate fi numit un patriot de factură internațională.

Schiller reprezintă ideea burgheză în sens politic, democratic, în timp ce Goethe este reprezentantul ei pe plan spiritual și cultural. O știm bine, această mentalitate burgheză de tip spiritual și cultural este cea care l-a făcut să simtă Revoluția Franceză drept ceva dușmănos și crud, care conform spuselor sale l-a zguduit ca o boală, fiind pe punctul de a-i plăti

tribut cu propriul său talent literar, și e greu de indicat în ce măsură a imprimat Goethe burgheziei germane caracterul său antipolitic, cultural, adînc omenesc, sau în ce măsură era Goethe însuși, dintru început, o expresie a acestui spirit al burgheziei. Se poate vorbi mai degrabă de o armonioasă înrîurire reciprocă, deoarece nu te poți împiedica să ai sentimentul că în ciuda oricărui cosmopolitism, sau mai curînd datorită acestuia, reușea Goethe să fie, din punct de vedere spiritual, un burghez german.

E drept că scriitorul a pus pe același plan omenia și lupta, spunînd: „Căci am fost un om, iar aceasta înseamnă a fi luptător"; dar pentru el nu există omenirea militantă pentru valori politice, revoluționare. Lui Goethe îi este străin patosul luptei pentru libertate în formă politică și umanitară. E adevărat că a fost necesar, la un moment dat, să proclame că și el a fost un luptător, și anume, unul pentru libertatea umană. „Puteți să-mi înălțați fără șovăială monumente, ca lui Blücher, pentru că el va eliberat de francezi, iar eu din năvoadele filistinilor". Iar alături de această declarație stă mărturia sa de bătrînețe: „Nu mi-a stat niciodată în fire să mă războiesc cu instituțiile; mi s-a părut întotdeauna că asta ține de aroganță, și s-ar putea, în ce mă privește, să fi devenit politicos prea de timpuriu. Pe scurt, nu a fost genul

meu, și de aceea nu am atins niciodată, decît în chip ușurel, un capăt îndepărtat al prăjinii".

Goethe era un luptător și un eliberator pe plan moral și spiritual, mai ales în domeniul eroticii, iar nicidecum pe plan politic sau cetățenesc. Înfățișînd soarta jalnică a Margaretei, iubirea vinovată a lui Faust, Goethe nu atacă sau acuză vreun paragraf de lege, vreo situație socială sau instituție, ci, pur și simplu, în „tragedia" aceasta, un poet stă de vorbă cu eternitatea asupra destinului omenesc. Așa a fost posibil ca același poet, în calitatea sa de membru al Consiliului de Stat din Weimar, să subscrie condamnarea la moarte a unei tinere care își ucisese copilul, cu toate că însuși ducele ar fi preferat s-o grațieze, și să aștearnă alături de semnătura celorlați miniștri severi un „Și eu" — cuvînt care, așa cum l-au simțit și alții, este în felul său tot așa de cutremurător ca întregul *Faust* însuși.

Scriitorul francez Maurice Barrès a definit piesa *Ifigenia* ca o operă civilizatoare, care susține drepturile societății împotriva orgoliului spiritului. Exprimarea aceasta se potrivește însă aproape și mai bine pentru opera cealaltă de autodisciplinare și pedepsire sau autoflagelare, chiar pentru *Tasso*, defăimat adesea pentru atmosfera de toane și fasoane ce aduce. Prin acel înfiorător „Și eu", Goethe și-a impus să-și arunce în joc toată autoritatea sa

lumească pentru a apăra drepturile societății împotriva spiritului, la a cărui eliberare el a contribuit totuși atît de mult ca poet prin trezirea sentimentului și, ca scriitor, prin lărgirea și adîncirea analitică a cunoașterii sufletului omenesc. Goethe a apărat societatea în *sens conservativ*, sens care rezidă tocmai în conceptul de apărare.

Nimeni nu poate fi apolitic. Nu poți fi decît antipolitic, ceea ce vrea să zică conservator — în timp ce spiritul politicului este în sine revoluționar și umanitar. Nimic altceva n-a vrut să spună Richard Wagner cînd declara : „Germanul este conservator". Numai că, așa cum s-a întîmplat cu Richard Wagner și cu discipolii săi spirituali, germanismul și conservatorismul se pot politiza, devenind naționalism, acel naționalism față de care Goethe, cosmopolitul german, a avut o atitudine rece pînă la dispreț, chiar și atunci cînd naționalul avea o justificare istorică, ca în situația anului 1813.

Oroarea lui de revoluție era oroarea de politizare, adică de democratizare a Europei, ce ar aduce cu sine, ca o consecință spirituală, naționalismul. Și e destul de ciudat să vezi — și acest fapt stă mărturie pentru statornicia caracterului german-burghez — cum aceeași oroare a culturii față de începutul politizării s-a putut repeta cu întreaga ei vehemență în zilele noastre, între anii 1916 și 1919,

printr-o luptă atît de elementară, încît abia îți dădeai seama ce era tipic în ea.

În ceea ce privește pe Goethe, socot că ar fi la locul ei, aici, o observație care se referă la anumite influențe și caracteristici omenesc-personale ale constituției sale anti-idealiste, o observație, firește, care ne poartă așa de adînc în latura psihologică, intimă și secretă (a fiecăruia dintre noi), încît nu putem face decît aluzii. Nu încape nici o îndoială că credința idealistă, deși trebuie să fie pregătită pentru martiriu, ne face mai fericiți din punct de vedere spiritual decît acea artă poetică, care, într-un sens înalt și complet ironic, este „obiectivă", fără convingere și fără judecăți de valoare, în care toate lucrurile sînt oglindite cu aceeași dragoste și indiferență.

Dacă privim mai cu atenție, descoperim în Goethe — imediat ce i-a trecut candoarea tinereții — semnele unei adînci mîhniri și descurajări, o nemulțumire persistentă, semnele unei lipse de bucurie, care are, fără nici o îndoială, o legătură profundă și stranie cu inaderența lui la idealism, cu indiferența lui naivă, cu ceea ce numește el ținuta sa de amator, dilentatismul său moral. Este aici o specifică răceală, o răutate, o *médisance*, o îndărătnicie și capricioasă nestatornicie, care te aține și pe care trebuie s-o iubești dacă îl iubești pe Goethe. Pătrunzînd în acest tărîm al ființei sale, înțelegi că de

fericire și armonie au parte mult mai mult fiii spiritului decît vlăstarele naturii. Claritatea, unitatea cu tine însuți, conștiința țelului, o orientare pozitivă, credincioasă și hotărîtă a spiritului, pe scurt, pacea sufletească — toate acestea sînt mult mai accesibile unora decît altora. Natura nu conferă pace, simplitate, univocitate, ea este elementul precar, discutabil, al contrazicerii, al negării, al cuprinzătorului dubiu. Natura nu împrumută bunătate, fiindcă nici ea nu este bună. Ea nu îngăduie nici o categorisire, căci este neutră. Copiilor săi, natura le dă o indiferență și o problematică legate mai mult de chin și răutate decît de fericire și seninătate.

„Înclinarea lui Goethe către negare și neutralitatea sa fără de credință apărură încă o dată în chip surprinzător" — scrie cancelarul von Müller. Și mulți contemporani care l-au întîlnit mărturisesc că din ființa lui emana ceva elementar, întunecat, răutăcios și derutant, ba chiar drăcesc. Dispozițiile lui amar-umoristice, spiritul de contrazicere sofistic au fost de sute de ori semnalate. „Din unul din ochii lui te privește un înger, din celălalt un diavol — scrie un tovarăș de călătorie — iar cuvintele lui constituie o adîncă ironizare a tuturor lucrurilor omenești". Însă cuvîntul cel mai înspăimîntător care a fost rostit despre Goethe sună: „Goethe e tolerant, fără a fi blînd".

În minunat de plăcuta impresie pe care cu siguranță o va fi făcut persoana lui, se amestecă întotdeauna ceva oarecum apăsător, ceva neliniștitor. Și e foarte clar că mirarea și supărarea pe care o trezește Goethe în sufletul prietenului său Schiller se datorează acestei laturi a firii sale. „E regretabil — scrie Schiller în 1803 — că Goethe se lasă copleșit de tendința sa de a tărăgăna și nu se concentrează în mod energic asupra nici unui lucru... De un sfert de an, fără a fi bolnav, nu a mai părăsit casa, ba nici măcar camera sa... Dacă Goethe ar mai avea încredere în posibilitatea unui lucru bun și dacă ar fi consecvent în ceea ce săvîrșește, multe ar mai putea fi realizate aici la Weimar; s-ar săvîrși ceva și nefericita stagnare ar lua sfîrșit".

Încredere în posibilitatea înfăptuirii unui lucru bun! „Nu trebuie să ne gîndim — scria cineva despre Goethe — că el ar fi constant și hotărît în părerile sale; categoric nu! Dar tocmai aceasta i-a asigurat libertatea pentru cunoașterea lucrurilor celor mai variate, așa și-a rezervat întotdeauna și alte posibilități și a luat fiecare lucru din mai multe puncte de vedere".

Dar această caracterizare pare slabă și eufemistică în raport cu adevărul propriu-zis, care rezultă din mărturiile prietenilor săi apropiați, care l-au iubit și care în adevăr se referă mereu la impresia neliniștitoare pe care o provoca natura

sa proteică, mai mult ironică și bizară decît cordială, mai mult negativă decît pozitivă, mai mult umoristică decît veselă, natură care se putea preschimba în toate formele, jucîndu-se cu toate, primind părerile cele mai opuse și aprobîndu-le pe toate.

„Astfel — scrie Charlotte von Schiller — el vorbea pronunțînd propoziții pline de contradicții, așa încît toate le puteam interpreta după cum voiam, însă el, maestrul — o simți cu un fel de durere — cugetă astfel despre lume : «Nu mă bizui pe nimic»". Pe nimic ! Aceasta ar fi nihilism, și în mod serios întreb : în ce credea el ? Nu în omenire, vreau să spun, nu în perspectiva revoluționară a omenirii de a se purifica și libera : „Vom pendula veșnic încolo și încoace, o parte va suferi, în timp ce cealaltă o va duce bine ; egoismul și invidia, în calitatea lor de demoni răi, vor fi totdeauna prezente în acest joc, și lupta dintre partide nu v-a lua sfîrșit." Dar credea Goethe măcar în artă, îi era ea cumva „sfîntă", precum spun „oamenii cumsecade" ? Anumite replici pledează împotriva acestei păreri. Nu uit niciodată impresia cu care m-am ales cînd am citit pentru prima dată răspunsul ce l-a dat unui tînăr care îi declarase, entuziast, că vrea să trăiască, să muncească și să sufere pentru artă. Goethe răspunse rece : „În artă nu poate fi vorba despre suferință".

Pentru vizionarii și entuziaștii poetici, Goethe avea întotdeauna pregătite niște dușuri reci. Într-o zi, îi azvîrli în fața interlocutorului său, spre consternarea acestuia, replica cum că o poezie de fapt nu înseamnă nimic. „Fiecare poezie este, într-o oarecare măsură, un sărut pe care îl dai lumii. Însă doar din săruturi nu se nasc copii". Aceste fiind zise, Goethe tăcu și nu mai vru să continue discuția.

Nu pot să nu pun în legătură aceste trăsături ale caracterului său cu o manifestare care a fost permanent observată și care i-a mirat pe observatori. Este acea stare de sfiiciune și jenă în contactul său cu oamenii, stare care l-a stăpînit toată viața și pe care nu a putut-o birui, ascunzînd-o după atitudini rigide și ceremonioase — stare ce trebuia să bată cu deosebire la ochi, Goethe fiind om de lume și curtean. „Cu toate că — scrie un englez — a văzut probabil mai multă societate distinsă decît oricare poet al Europei, pare cam timid cînd îi ești prezentat pentru prima dată. Acest fapt l-aș fi atribuit sănătății sale precare — fiindcă era indispus cînd mă aflam la el — dacă unul din prietenii săi cei mai intimi nu m-ar fi informat că scriitorul nu a fost niciodată în stare să biruie cu desăvîrșire acest sentiment".

Odată, venind vorba despre ținuta mîndră, ministerială, a lui Goethe, ținută pe care o adopta

față de vizitatorii curioși și față de admiratori, Ottilie von Goethe a declarat categoric că, oricît de necrezut ar părea la un om care are atîtea obligații de protocol și are maniere atît de elegante, totuși este cert că Goethe se poartă astfel numai din cauza unei veritabile sfiiciuni, pe care și-o ascunde după o atitudine ce pare semeață. Drept explicație, ea adaugă că Goethe ar fi fost în realitate modest și plin de umilință în sinea lui.

Nici nu ne îndoim de aceasta. Cu cît este mai mare o personalitate, cu atît mai străină îi este înfumurarea — produs al mărginirii. Totuși Goethe a spus: „Numai golanii sînt modești", și nu i-a lipsit conștiința valorii sale, a incomparabilei sale superiorități față de toți oamenii care ajungeau în fața lui. Această jenă trebuie să aibă cauze mai adînci, ca este semnul acelui nihilism ironic de care am vorbit, semnul acelei foarte adînci și elementare indiferențe poetice și a lipsei de credință, a lipsei de entuziasm idealist, entuziasm ce l-a însuflețit pe bolnavul Schiller. Cu siguranță că Shiller nu a cunoscut această șovăială pe care o numim sfiiciune.

Cert este că întreaga ură pe care era nevoit s-o suporte Goethe, toate reproșurile și toate acuzațiile în ceea ce privește egoismul, orgoliul său, referitoare la imoralitatea sa și la acea „imensă putere stăvilitoare", trebuie explicate prin această

răceală a lui față de entuziasmul idealist, de entuziasmul politic — fie ca aspect național-războinic, fie ca latură revoluționar-umanistă — trebuie explicate adică prin faptul că trăia, cu îndărătnicie, împotriva curentului principal al secolului său, împotriva ideii democratice și naționale.

În supărarea lor, și în atacurile lor, oamenii au uitat că indiferența lui Goethe față de preocupările politice ale omenirii nu a însemnat lipsă de dragoste; nici lipsă de dragoste pentru om, deoarece Goethe a declarat că numai simpla vedere a unei fețe umane îl poate vindeca de melancolie și tot el a pronunțat cuvîntul de înaltă semnificație umană: „Adevăratul studiu al omenirii este omul". Și nici nu s-a arătat lipsit de dragoste *pentru viitor*, ceea ce este același lucru, deoarece omul, dragostea și viitorul constituie baza unuia și aceluiași complex de simțăminte de simpatie și afecțiune pentru viață — complex care, în pofida atitudinii antipolitice a lui Goethe, intra în alcătuirea firii sale celei mai intime și a format miezul unei noțiuni de a lui: „demn de viață". Mi-aduc aminte de impresia ciudată de paradox și de suverană îndrăzneală pe care am avut-o cînd, în calitatea mea de tînăr care primise din partea lui Schopenhauer permisiunea să fie pesimist, am dat, în poezia *Epilog la Clopotul*, pentru prima dată în mod conștient, peste expresia „demn de viață". „Pe cel demn de viață trebuie să-l

biruie moartea" — îmbinare de cuvinte care, după știința mea, nu exista pînă atunci și care constituia o creație de limbă proprie lui Goethe. Viața luată drept criteriu suprem și faptul de a „fi demn de viață", socotit ca supremă noblețe, și care, dacă lucrurile ar decurge normal, ar trebui să te ferească de pieire. Toate astea tulburau juvenila mea concepție despre noblețe, care după convingerea mea se caracteriza printr-o sublimă lipsă de aptitudine și chemare pentru viața pămîntească. Și într-adevăr, ciudata împerechere de cuvinte, pline de un pozitivism vital și dîrz, de o afirmare a vieții învingînd pesimismul, lua în ochii mei forma cea mai înaltă și mai generală a spiritului vital al burgheziei. Asta înseamnă: să stai înfipt zdravăn cu ambele picioare în viață, înseamnă aristocrația vieții, cei avantajați și favorizați de natură — nu cu totul străini de brutalitate — care privesc cu dispreț către „înfometații, dornici de tot ce le e inaccesibil". Spuneam că acest soi de aristocratism nu este prea îndepărtat de brutalitate, fiindcă în orice manifestare accentuată a vitalității dăinuie într-adevăr brutalul — cum reiese de exemplu din cuvintele octogenarului Goethe despre golanii ce o șterg din viață prea devreme, cum a făcut-o sărmanul Sömmering, care tocmai pierise la șaptezeci și cinci de ani. „În cazul ăsta — exclamă Goethe — bravo amicului meu Bentham, acest netot ultra

radical. Se ține încă bine, și este cu cîteva săptămîni mai în vîrstă decît mine".

Este aici locul unei prețioase povestiri în care Goethe rîde de același Bentham, un economist utilitarist englez, dar primește replica: „Excelența voastră, dacă din întîmplare v-ați fi născut în Anglia, nici dvs nu ați fi scăpat de radicalism și de rolul de luptător împotriva abuzurilor". „Drept cine mă luați? — replică Goethe. Credeți că eu, dacă m-aș fi născut în Anglia, aș fi urmărit abuzuri și, pe deasupra, le-aș fi dat în vileag prin publicitate, eu care în Anglia aș fi trăit din abuzuri? Dacă mă năsteam în Anglia, eram un duce bogat, sau mai mult încă, un episcop cu un venit anual de treizeci de mii de lire sterline".

Prea bine, dar dacă, în locul lozului celui mare, ar fi ieșit un bilet alb? Doar există multe bilete albe? Goethe răspunse: „Nu fiecare, scumpul meu, este făcut pentru lozul cel mare. Crezi dumneata că aș fi săvîrșit prostia să cad peste un bilet alb?

Acestea înseamnă siguranță în viață, înseamnă că posezi conștiința — metafizic-aristocratică — că nu te-ai fi putut naște niciodată, indiferent de împrejurări, altfel decît favorizat și avantajat, că nu te-ai fi putut naște decît bine situat.

Poate provoca mirare faptul că acest vlăstar favorizat al puterii creatoare a respins categoric și a negat cu hotărîre părerea tuturor celor invidioși

sau entuziaști care îi fericeau viața. Potoliți-vă, spunea el, nu am fost fericit; dacă adun toate orele bune ale vieții mele, ele nu fac împreună nici patru săptămîni. „A fost o necontenită rostogolire a unui bolovan ce trebuie ridicat mereu din nou.“ Apoi acea impresionantă și atotlămuritoare frază: „Prea multe solicitări în activitate, atît lăuntrice, cît și din exterior“.

Așadar, nu a fost fericit, iar aceasta din cauza dimensiunii problemelor pe care i le punea geniul său și de la desăvîrșirea cărora îl abătea mereu lumea stingheritoare și stăruitoare!

Și care era starea sănătății acestui om mîndru de vitalitatea sa? O știm bine, geniul nu poate fi normal în sensul obișnuit, în înțelesul simplu, burghez, al cuvîntului, și nici acela ce este prea dotat de natură nu poate fi — în sensul filistin — sănătos conform regulilor. În constituția fizică a acestuia, există, întotdeauna, multe laturi delicate, irritabile, înclinate către criză și maladie, iar în componența psihică, sînt multe lucruri stranii, multe amănunte ce par ciudate mediocrității, fiind învecinate cu psihopatia. Goethe știe prea bine toate acestea, și le mărturisește sub formă didactică lui Eckerman: „Lucrurile extraordinare pe care le fac astfel de oameni — și trebuie să adăugăm, astfel de oameni ca mine — presupun o constituție foarte delicată, pentru ca să fie capabilă de senzații rare

și să poată auzi vocile zeilor. Dar o astfel de constituție se găsește în conflict cu lumea înconjurătoare și este lesne stingherită și rănită în componentele ei; și dacă sensibilitatea cea mai mare a unui astfel de ins nu este însoțită de o extraordinară vitalitate, el e ușor expus unei stări bolnăvicioase permanente.“ Cu această îngemănare între sensibilitate și rezistență, este determinată, de fapt, o dată pentru totdeauna, vitalitatea specifică a geniului. „Era deprins cu suferința și cu gîndul morții“, spune el despre amicul său Schiller; chiar el însuși, care era în relații mult mai bune cu viața, nu a cunoscut oare și el suferința și moartea? Hemoragia adolescentului nu pledează oare pentru o predispoziție ftizică, iar sutele de semne ale unei foarte mari iritabilități, oboseli, adînci indispoziții, cît și unele îmbolnăviri grave, pînă la adînci bătrînețe, nu trădează o labilitate și o perpetuă amenințare a naturii sale, lăsînd să se întrevadă de cîtă voință dîrză spirituală de a trăi, s-ar putea spune de cît etos vital era nevoie pentru ca această ființă să poată fi ținută la nivelul îndatoririlor vieții și, totodată, să ducă o lungă existență umană chinuită spre a ajunge la vîrsta de optzeci și doi de ani? Nici trupește și nici sufletește nu a fost o joacă.

E adevărat că ție ți-a reușit să treci prin ele.
Dacă altul te-ar fi imitat, și-ar fi frînt gîtul.

„Acela care l-a putut scrie, la douăzeci de ani, pe *Werther* — exclama cu alt prilej poetul — cum să mai trăiască la șaptezeci de ani! Și concepția burgheză de viață e pusă la îndoială cînd într-un tardiv poem dedicat eroului din romanul tinereții sale îl auzim apostrofînd umbra mult deplînsă:

Eu am fost hărăzit să rămîn, iar tu să dispari,
Dacă tu ai luat-o înainte, n-ai pierdut prea mult.

Goethe se temea de această cărțulie plină de sentimentalism nimicitor, cărțulie care smintise cîndva lumea de dorul morții, și mărturisește, la bătrînețe, că de la apariția ei a recitit-o doar o singură dată, ferindu-se a mai citi-o vreodată. „E totul numai rachete incendiare — declară el; mă simt neliniștit la lectura ei; mă tem să nu încerc din nou starea patologică din care s-a născut această operă".

Matur fiind, Goethe susține, teoretic, că arta trebuie să ofere numai ce este sănătos, ceea ce afirmă viața, înfierează ceea ce numește el la contemporani „poezie de lazaret", poezie care abuzează de artă, și căreia îi opune poezia tirtaică,[1] poezia care nu intonează numai marșuri de luptă, ci îl înarmează pe om și cu curajul necesar pentru a susține bătăliile vieții.

Tirteu — poet grec, sec. VII î.e.n. (n.r.)

Dar s-a condus Goethe întotdeauna oare după aceste principii? *În Suferințele tînărului Werther*, nu; iar pentru un poet al armoniei și al îndemnurilor tirtaice la viață, apare foarte ciudată alegerea unui subiect în care își travestește ființa cea mai intimă în povestea unui confrate, personaj istoric, poveste care duce la ospiciu și la mănăstire. Concepția burgheză a vieții cere, pe plan moral, virtuți păzite cu strășnicie și cere, de asemenea, o afirmare necondiționată a eticii proprii, pentru că rațiunea și morala sînt stîlpii vieții.

Goethe însă apără, în mod cu totul neburghez, pasiunea, adică ceea ce lumea numește „fire exaltată și morbidă", și insistă, afirmînd că și exaltarea și boala sînt stări ale naturii și că „așa-numita sănătate" nu poate rezulta decît din echilibrul unor forțe antagonice. Și el îl contrazice pe al său Famulus cînd acesta socoate că din scrierile lui Byron nu rezultă nici un cîștig decisiv pentru formarea omului, pentru că morala sa este prea problematică. „De ce nu? — răspunde Goethe. Cutezanța, aroganța și grandilocvența lui Byron, toate acestea nu sînt oare instructive? Trebuie să ne ferim să căutăm tot timpul educativul în tot ce este etichetat numai ca foarte pur și moral. Tot ce este măreț ne educă de cum ne dăm seama de măreție"! Aceasta numesc eu un limbaj supraburghez; iar cuvintele cele mai supraburgheze rostite de el vreodată au

fost, poate, următoarele : „Francezii sînt pedanți, aceasta înseamnă că ei nu se pot elibera de formă".

Să zăbovim asupra acestei aserțiuni. În această ciudată discreditare a formei prin cuvîntul „pedanți", sălășluiește afirmarea haoticului, simpatia pentru moarte, tocmai ceea ce francezii au reproșat adesea caracterului german. George Clemenceau, a cărui dușmănie politică față de tot ce era german avea rădăcini adînci spirituale și care dispunea de toată finețea psihologică a rasei sale, a spus : „Germanii iubesc moartea. Uitați-vă la literatura lor, nu iubesc în fond decît moartea". Afirmația lui Goethe pe care am citat-o a fost o părere specific germană și, totodată, una cu totul supraburgheză.

Se pare totuși că este suficient să fii un artist, un creator, cum a fost Goethe, ca să iubești viața și să-i rămîi devotat. Dragostea lui de viață se manifestă înainte de toate în faptul că la dînsul, în ciuda totalului său negativism față de politic și în ciuda înclinației sale conservatoare, legată de acest negativism, nu se poate descoperi nici cea mai mică urmă de spirit reacționar. Multilateralitatea, nemăsuratul diletantism, caracteristici ale firii sale, au facilitat celor mai deosebite spirite prilejul să se refere la el, să și-l aroge pentru interesele lor ; un singur lucru însă nu este cu putință : să te referi la Goethe în interesul vreunei reacțiuni spirituale. Goethe nu a

fost un „prinț de Mitternacht" (miază-noapte), un Metternich care siluia viața, mînat de urîta teamă de viitor. El iubea ordinea, dar punea, în mod expres, rațiunea și lumina în slujba ordinii și disprețuia prostia și întunecimea.

„Canaliile — spune el în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* — nu se tem de nimic atît de mult ca de minte ; de prostie ar trebuie să le fie teamă, dacă ar pricepe cît este de îngrozitoare ! Dar inteligența îi incomodează, și trebuie ținută de o parte, pe cînd prostia e numai dăunătoare, și asta e suportabil". Nu se știe, sau se uită lesne, faptul că în 1794 — cînd Freiherr von Gagern lansase o proclamație prin care invita pe intelectualii germani și, în special, pe Goethe să-și pună condeiul în slujba cauzei „bune", adică a cauzei conservatoare, și anume, în serviciul unei noi confederații dintre principii germani, ca să salveze țara de anarhie — Goethe, căruia i se reproșa că ar fi o slugă a prinților, mulțumind politicos pentru încrederea ce i se acorda, a declarat că el nu vede posibilă unirea dintre prinți și scriitori în scopul unei acțiuni comune.

A fost totdeauna împotriva reacționarilor din tărîmul artei și s-a împotrivit permanent obscurantismului ; a fost, de asemenea, și împotriva unei mode antichizante în pictură. Goethe era un luptător pentru ceea ce este liber și viguros în artă ; îl admira pe Molière, care îi pedepsește pe oameni, zugrăvin-

du-i așa cum sînt în realitate. Ar fi dorit ca adolescentelor să le fie interzis accesul la teatru, pentru ca să dea scenii prilejul să înfățișeze viața fără menajamente, așa cum este cunoscută numai bărbaților și femeilor, familiarizați cu adevărurile omenești.

Faptul că se adresa — în pofida tuturor dușmanilor cărora le era expus și de meschinăria cărora cu greu ne putem face azi o idee — întregii națiuni, faptul că era un scriitor național a constituit în anii de mai tîrziu o bază pentru o conștiință de sine, conștiință care nu era firească oricărui suflet omenesc, ci pe care trebuie orice poet să o accepte cu timpul, ca pe un destin. Vlăstarul burghez de altă dată, care ședea la masa lîngă fereastra din mansarda sa de pe Hirschgraben, din Frankfurt, în fața uneltelor sale de pictat și de scris, face, ca septuagenar, mărturisirea emoționantă din punct de vedere uman că „a trebuit să se străduiască să învețe ce este măreția" — măreția de a căuta în cercurile largi naționale sau epocale cele care îi erau necesare pentru activitatea sa. Și el a învățat încă mult. Tendința spre universalitate, explicabilă la un scriitor a cărui carieră literară a început cu un succes așa de cuprinzător ca acela a lui *Werther,* se accentuează tot mai mult la bătrînețe, i se accentuează, cu alte cuvinte, tot mai mult convingerea că poezia este un bun comun al omenirii și că tocmai pentru noi germanii

este important să privim dincolo de limita orizontului nostru, spre a nu cădea pradă, ca indivizi și ca națiune, unei îngîmfări mărginite.

„În loc să se mărginească la sine însuși — sună învățătura lui — germanul trebuie să se deschidă lumii, spre a putea acționa asupra ei... De aceea, mă văd cu plăcere prezent în mijlocul unor națiuni străine, și îl sfătuiesc pe oricine să facă la fel. Literatura națională nu înseamnează mult acum ; a venit timpul unei epoci a *literaturii universale,* și fiecare trebuie să contribuie azi la grăbirea acestei epoci". Goethe creează cuvîntul „literatură universală", pe care o socotește, pe de o parte, drept un fapt existent, pe de altă parte, drept un imperativ al vremii. Literatura mondială nu este, pentru el, desigur, numai suma, totalitatea vieții spirituale omenești fixate prin scris. Este, mai degrabă, acea supremă alegere și lamură a scrisului, căruia îi aparținea, de mult, și propria sa operă, operă care, indiferent de locul unde s-a dezvoltat, era simțită și recunoscută, grație rangului ce o situa în regiunea universal valabilă, drept un bun al omenirii. Aici se situează și convingerea lui Goethe că a sosit timpul în care la ordinea zilei nu mai poate fi decît ceea ce este apt pentru univers, apuse fiind zilele operei valoroase numai în sfera în care ea s-a născut. De fapt, tot ce făurise Goethe era receptat și acceptat de mult, din partea criticii competente, drept literatură universală, nu numai partea

operei sale formate sub influența mediteraneană, cu amprenta spiritului umanist-clasic, ci și ceea ce era tipic nordic și german în această operă, precum este prima parte din *Faust* și romanul *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*. În vîrstă fiind, Goethe a avut satisfacția să primească, din partea scoțianului Thomas Carlyle, traducerea engleză a acestei scrieri, dimpreună cu o scrisoare plină de dragoste, de o sinceritate copilărească și cu deosebit devotament. Frunzărește într-o traducere franceză poemul său *Faust*, ilustrat de Eugéne Delacroix. Citește recenziile solemne, publicate în revistele din Edinburg, Paris și Moscova, asupra apariției recente a episodului cu Elena, din partea a doua a tragediei sale. Și găsim că este cazul să vorbim de astă dată de satisfacție, întrucît acest ecou mondial al muncii sale desigur că l-a despăgubit pentru multe disprețuiri pe care le-a suferit în propria sa țară.

„Nici o națiune — declară el — nu are o judecată limpede asupra celor ce se produc și se scriu în propria ei țară ; același lucru este valabil și pentru fiecare epocă". Acestor două propoziții, un francez spiritual le-a dat următoarea turnură unitară : *„L'étranger, cette postérité contemporaine"*.

Fără îndoială că în definirea de către Goethe a literaturii universale există multă anticipare, și era necesară evoluția celor zece decenii de la moartea lui, desăvîrșirea comunicațiilor și, ca urmare, intensificarea schimburilor, era nevoie de o apropiere a Europei, ba chiar a lumii întregi, apropiere mai curînd grăbită decît stingherită de marele război, a fost nevoie de toate acestea ca să fie realizată într-adevăr epoca pe care Goethe a simțit-o ca fiind scadentă ; și această realizare s-a săvîrșit în așa grad, încît astăzi există pericolul foarte mare ca ceea ce este apt și valabil universal să fie confundat cu ceea ce are numai circulație universală, cu ceea ce este un bun de consum internațional, inferior, și este exploatat cu predilecție de „provincialii spiritului" pentru discreditarea națională a înfăptuirilor unanim recunoscute. Aceștia desemnează intenționat cu unul și același termen atît gloria mondială autentică, cît și cea ieftină, și cred că astfel pot defăima ceea ce este mai presus decît național, o dată cu ceea ce este sub nivel național. Această posibilitate nu exista pe vremea lui Goethe, sau exista într-o măsură minimă. Nu a fost niciodată posibil ca onorurile pe care i le oferea străinătatea să fie atribuite vreunei platitudini negermane a nivelului scrierilor.

Ceea ce ne interesează în cazul de față este caracterul burghez-supraburghez al acestei tendințe către mare și mondial, caracter care își găsește expresia lapidară în anumite formulări date de Goethe acestei tendințe expansive. Scriitorul vorbește de un „schimb liber al ideilor și sentimentelor", ceea ce echivalează cu o transpunere caracteristică a prin-

cipiilor economiei liberale în domeniul vieții spirituale. Dar nu numai în spațiu e gîndită această libertate și expansiune, ci și în timp. Goethe spune că el a căutat în „largile cercuri epocale" temei pentru activitatea sa. Nu este numai cetățeanul unui singur secol ; noi am încercat să arătăm raporturile sale de înrudire și apartenență și cu secolele anterioare. Este cazul să afirmăm acum existența lui în prezent și în viitor, să indicăm drumul lui către noi și dincolo de noi ; și simbolice pentru această direcție ne sînt întîlnirile marelui prieten al vieții cu Arthur Schopenhauer. El care, copil fiind, l-a mai văzut pe Mozart, la o vîrstă înaintată, participînd la o reuniune serală, se îndreaptă, fără a privi în dreapta sau în stînga, către tînărul filosof, care și el era de față și a cărei teză de doctorat despre cvadrupla rădăcină a principiului rațiunii suficiente tocmai o citise, felicitîndu-l pentru realizarea lui extraordinară ; Goethe ține în mîna lui mîna celui care pregătește *Lumea ca voință și reprezentare*, opera fundamentală a pesimismului european din cea de a doua jumătate, superburgheză, a secolului al XIX-lea, opera care l-a influențat, pe de o parte, așa de decisiv, pe Wagner, iar pe de altă parte, pe Nietzsche.

Scena relatată are semnificația unei conjuncturi spiritual-istorice miraculoase. Goethe, Schopenhauer, Wagner, Nietzsche — iată ce formează cerul stele-

lor tineretului nostru, Germanie și Europă totodată, descendența noastră de care sîntem mîndri, căci orice descendență, orice conștiință de descendență spirituală este aristocratică. „Artistul trebuie să aibă o descendență, trebuie să știe de unde se trage" — a spus Goethe. Aceasta este marea patrie — lumea ai cărei lăstari sîntem, lumea spirituală burgheză, și care, tocmai ca lume spirituală, în același timp a depășit-o pe cea burgheză, ducînd, prin Nietzsche, elevul lui Goethe, către lumi viitoare fără nume, lumi noi și postburgheze. Noțiunea de spirit burghez posedă o anumită transcendență, în care se autoanulează și se transformă. Maxima lui Goethe : „De unde poate veni cultura dacă nu de la burghez !" conține un sens mai profund decît pare să aibă azi cuvîntul „cultură", cu o rezonanță demodată. Am întrebat și întreb din nou : De unde s-ar fi ivit marile fapte eliberatoare ale spiritului revoluționar „dacă nu ar fi provenit de la burghez ?" Voința și menirea pentru cea mai radicală dezburghezire, pentru cea mai primejdioasă aventură a cugetării ispititoare — acesta este actul de liberă trecere pe care însuși spiritul l-a conferit omului burghez. Și acel fiu și nepot provenit din parohiile protestante — fiu și nepot în sufletul căruia s-a biruit pe sine însuși romantismul secolului al XIX-lea și, o dată cu jertfa pe crucea gîndurilor, au început să apară lucruri nespus de noi — acel Friedrich Nietzsche, unde își

avea rădăcinile sale dacă nu în solul umanismului burghez ? Şi o autoînvingere asemănătoare celei a burgheziei în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*.

De fapt, este vorba în carte tocmai despre această autoînfrîngere a umanismului individualist şi de o părăsire vizionar-îndrăzneaţă a acestui umanism individualist, în favoarea acelor principii umane şi educative care aparţin, propriu-zis, abia zilelor noastre şi care au pus stăpînire pe conştiinţa generală. Opera este plină de idei asemănătoare fulgerelor fără tunet, care anunţă furtuna, idei care te îndepărtează mult de toate cîte sînt înţelese sub numele de umanism burghez, fiind mult îndepărtate de noţiunea de cultură clasică şi burgheză, noţiune la crearea şi conturarea căreia însuşi Goethe a contribuit în primul rînd.

Idealul multilateralităţii omeneşti individuale este abandonat, fiind proclamată epoca unilateralităţii. Se face deci constatarea că individualul este insuficient, constatare astăzi dominantă ; numai toţi oamenii desăvîrşesc omenescul, individul devine ficţiune ; apare astfel noţiunea societăţii, a comunităţii ; şi spiritul iezuit-militarist al pedagogiei de provincie, cu toată seninătatea lui prezidată de muze, nu mai lasă aproape nici o urmă din ceea ce este individualist şi „liberal" ; abia de lasă vreo urmă din idealul burghez.

Această privire visătoare şi îndrăzneaţă a vîrstnicului Goethe către lumea nouă, postburgheză, a fost tot aşa de ciudată, tot aşa de măreaţă ca şi sporitul interes al bătrînului pentru problemele mondiale utopic-tehnice, ca şi entuziasmul său pentru proiecte cum ar fi străpungerea Istmului de Panama, despre care vorbeşte cu insistenţă şi amănunţime de parcă acesta ar fi fost pentru el mai important decît orice poezie. Şi, de fapt, pentru Goethe era mai important. Bucuria plină de nădejde pe care o manifesta în legătură cu tot ce era tehnic-civilizator şi contribuia la intensificarea comunicaţiilor nu trebuie să ne surprindă la poetul ultimei versiuni a operei *Faust*, care-şi trăieşte clipa supremă în realizarea unui vis utilitarist, în asanarea unui teren mocirlos. Faptul acesta constituie un afront remarcabil la adresa curentului idealist-filosofic al timpului său. Şi astfel, vîrstnicul Goethe s-a dedicat, surprinzător de neobosit, lămuririi posibilităţilor de a lega Golful Mexic cu Oceanul Pacific şi demonstrării incalculabilelor consecinţe pe care putea să le aibă o astfel de operă pentru toată omenirea, civilizată şi necivilizată. El sfătuieşte Statele Unite ale Americii să ia iniţiativa şi imaginează înfloritoarele oraşe comerciale ce vor trebui să apară, unul după altul, pe această coastă a Pacificului, care a şi fost înzestrată de natură în mod atît de fericit cu mari şi spaţioase porturi.

Toate aceste evenimente, abia de le mai putea aştepta — acestea, precum şi legarea Dunării de Rin, ceea ce urma să fie, bineînţeles, o întreprindere peste orice aşteptări de uriaşă, şi un al treilea lucru, şi mai mare, Canalul de Suez pentru englezi : „Ca să le vezi şi pe astea — exclamă Goethe — ar merita să mai zăboveşti vreo cincizeci de ani pe acest Pământ".

Ochii lui îmbrăţişau întreg Pământul ; ei nu au rămas aţintiţi numai asupra propriei sale ţări ; dragostea pentru vremurile viitoare era cuprinzătoare, avea nevoie de spaţiul lumii întregi, iar ridicarea nivelului vieţii, fericirea sau durerea unui popor străin îl preocupau tot aşa de intens ca şi destinul propriului său neam. Aceasta înseamnă universalism al dragostei, al iubirii unui spirit foarte elevat, spirit care cunoştea libertatea mai ales ca măreţie şi care, prevestind „literatura mondială", o făcea determinat de aceeaşi concepţie.

În planul utopismului tehnic-raţional, tot ce aparţine spiritului burghez evoluează către comunitarism mondial, evoluează, dacă dorim să înţelegem cuvîntul într-un sens cu totul general şi nedogmatic, către comunism. Acest fel de entuziasm este un entuziasm lucid. Dar de ceea ce avem astăzi nevoie este marea trezire a unei lumi care piere din cauza unor pseudovalori sufleteşti fără orizont şi care dăuncază vieţii.

Cine a fost acela care a spus că germanilor ar trebui să li se interzică, timp de cincizeci de ani, să pronunţe cuvîntul suflet ? Burghezul este pierdut şi va pierde contactul cu lumea nouă ce se ridică dacă nu va fi în stare să se despartă de ucigătoarele comodităţi şi de ideologii potrivnice vieţii, care îl mai stăpînesc. Şi este pierdut dacă nu se va îndrepta, în mod curajos, către viitor. Lumea nouă, lumea ca o comunitate, organizata lume unitară şi planificată, în cadrul căreia omenirea va fi liberată de suferinţele ce rănesc demnitatea raţiunii, de suferinţe inutile, subumane, această lume se va instaura, şi ea va fi opera acelei mari lucidităţii pe care o mărturisesc de pe acum toate acele spirite care apar şi care sînt duşmane pseudovalorilor sufleteşti degradate, meschin-burgheze şi tulburi. Această lume se va ivi, deoarece o ordine exterioară şi raţională care să corespundă treptei atinse de spiritul uman trebuie creată sau trebuie să se creeze ; sau, în cazul cel mai rău, prin răsturnări forţate, pentru ca sufletul să-şi poată dobîndi iarăşi dreptul la viaţă şi la generoasa conştiinţă omenească.

Marii fii ai burgheziei, fiii care s-au ridicat din aceasta în sfere spirituale dincolo de burghezie, prezintă o mărturie că în burghezie dăinuie posibilităţi nelimitate, posibilităţiile unei infinite dezrobiri şi autodepăşiri. Timpul cheamă burghezia să-şi aducă aminte de aceste posibilităţi înnăscute şi să se

declare din punct de vedere spiritual și moral hotărît pentru ele. Dreptul la putere este dependent de comandamentul istoric al cărui purtător te simți și poți îndrăzni să te simți. Dacă însă îl negi sau nu ești la înălțimea sa, va trebui să dispari și să cedezi locul, va trebui să abdici în favoarea unui tip uman eliberat de prejudecăți, inhibiții și opreliști spirituale perimate, care — așa ne temem — uneori fac burghezia europeană inaptă să orienteze statul și economia spre o lume nouă. Fără îndoială, creditul pe care istoria îl mai acordă astăzi republicii burgheze, un credit pe termen scurt, se întemeiază pe credința încă existentă că și democrația *poate* înfăptui ceea ce pretind dușmanii ei, care vizează puterea, că și democrația *poate* să preia conducerea spre viitor, spre nou. Nu, burghezia nu dovedește că este demnă de marii ei fii doar prin faptul că se împăunează în mod festiv cu aceștia. Cel mai mare dintre fiii ei, Goethe, îi adresează următoarea chemare :

Dezbărați-vă de lucrurile moarte.
Să iubim numai ce este viu !

CĂLĂTORIE PE MARE CU DON QUIJOTE

1934

19 mai 1934

Ne gîndeam să luăm mai întîi, la bar, un vermut, și iată că așa și facem acum, în liniștita așteptare a plecării. Acest caiet și unul dintre cele patru volumașe portocalii, legate în pînză, ale lui *Don Quijote*, care mă însoțesc, le-am scos din valiză ; cu restul despachetatului nu mă grăbesc.

Avem nouă sau chiar zece zile înaintea noastră pînă să descindem la antipozi ; ca mîine va veni iarăși sîmbăta și duminica, la fel ca mîine din nou luni și marți, pînă cînd această aventură civilizată să ia sfîrșit — deoarece mai repede nu o poate face impunătorul vas olandez pe al cărui bord am pășit abia de curînd.

Şi de ce s-ar grăbi ? Măsura timpului pe care o respectă simpaticile lui proporţii mijlocii este, neîndoios, mai firească şi mai sănătoasă decît zguduitoarea goană pentru record a coloşilor care gonesc prin depărtările enorme ce ne stau în faţă, în şase sau chiar în patru zile.

Încet, încet. Richard Wagner spunea că adevăratul tempo german este andantele — deşi există ceva foarte arbitrar în aceste răspunsuri parţiale la întrebarea permanent deschisă : „Ce este german ?“ Astfel de răspunderi au, în general, un efect negativ, încurajînd tendinţa de a defăima ca „negermane“ multe lucruri care nu merită acest adjectiv, ca de pildă un allegretto, scherzando ori spiritoso. Afirmaţia lui Wagner ar fi fost mai nimerită dacă ar fi lăsat de o parte naţionalul, care-i dă o nuanţă de sentimentalism, şi dacă s-ar fi referit la demnitatea obiectivă a încetinelii — în privinţa căreia eu sînt de acord. Lucrul bun are nevoie de răgaz. Şi lucrul mare are nevoie de răgaz ; cu alte cuvinte, spaţiul îşi cere timpul. Că este ceva hibrid, ceva nelegiuit, în faptul de a-i fura o dimensiune ori a i-o micşora, adică timpul legat în chip firesc de spaţiu, iată o simţire familiară pentru mine.

Goethe, care era desigur un prieten al omului, dar căruia nu-i plăcea amplificarea artificială a capacităţii sale de percepere, microscopul şi ocheanele, ar fi aprobat acest scrupul.

Firește, atunci ne-am întreba unde se află limita păcatului şi dacă zece zile nu sînt la fel de rele ca şase ori patru. Dacă am fi evlavioşi, ar trebui să dăruim oceanului tot atîtea săptămîni şi să călătorim cu vîntul, care este o forţă a naturii — ceea ce este şi forţa aburului. De altminteri, folosim petrol. Dar toate acestea încep să pară divagări. Un fapt explicabil. El este un semn al agitaţiei lăuntrice. Sufăr, pur şi simplu, de trac — este oare de mirare ? Călătoria mea dîntîi peste Atlantic, prima întîlnire şi cunoştinţă cu oceanul, îmi stă în faţă, iar la capătul celălalt, dincolo de curbura Pămîntului, peste care se întinde apa aceasta uriaşă, ne aşteaptă Noul-Amsterdam, oraş mondial. Oraşe de acestea există vreo patru, cinci, şi ele constituie o specie aparte, o specie monstră a urbanisticii, de un stil nemăsurat de grandios, evidenţiindu-se chiar printre oraşele metropole, la fel cum în domeniul naturii şi al peisajului se deosebeşte imens categoria naturalului suprem elementar, pustiul , munţii giganţi şi marea.

Am crescut pe coasta Mării Baltice, o apă provincială, iar tradiţia sîngelui meu este aceea a orăşenilor din vechime şi din evul mediu, o civilizaţie cumpătată, a cărei nervoasă putere de imaginaţie cunoaşte fiorul venerației faţă de tot ce este elementar — ca şi negarea lui ironică.

Ivan Goncearov a fost scos din cabina sa de către căpitanul vaporului în timpul unei furtuni în largul

mării : fiind poet, el trebuia să vadă această privelişte, deoarece era un lucru extraordinar. Autorul romanului *Oblomov* s-a urcat pe punte, a privit jur-împrejur şi a zis : „Dezordine ! Dezordine !“ Apoi a coborît din nou. Ne linişteşte gîndul că vom întîlni aici măreaţa pustietate unită cu civilizaţia, sub ocrotirea ei : pe acest vapor perfect, a cărui punte de promenadă, ale cărei coridoare lustruite, saloane şi trepte acoperite de covoare le-am cercetat tocmai în fugă şi ai cărei bravi conducători şi echipaj n-au învăţat nimic altceva decît să stăpînească elementele. Vasul ne va purta peste această întindere, precum albul tren de lux cu geamuri albastre poartă pe călătorul din Khartum prin locuri cenuşii, printre dunele încinse, ameninţătoare de moarte, ale pustiului Libiei şi Arabiei...

„A te expune“ — este de ajuns să gîndim doar la acest cuvînt pentru a simţi ce înseamnă să fii ocrotit de civilizaţia omenească. Nu stimez prea mult pe acela care la vederea naturii elementare se dedă doar admiraţiei lirice faţă de „maiestatea“ acesteia, fără să fie pătruns de conştiinţa duşmăniei ei îngrozitor de indiferente.

Însă în al doilea rînd, anotimpul este acela care îmblînzeşte aventura noastră şi care pune oarecare plăcute limite acestei duşmănii.

E primăvară înaintată : nu ne mai putem aştepta, pe vremea asta, la extravaganţe prea furioase din

partea oceanului agitat, iar unor cerinţe mai modeste, sperăm că rezistenţa noastră nautică să le fie la înălţime, cu deosebire la gîndul, tainic, că am tabletele „Vasano“ în geantă şi acoperire umană în spate.

Altceva ar fi iarna ! Nişte prieteni, călători încercaţi, mi-au povestit despre ridicolele spaime ale unei astfel de traversări a oceanului, de care probabil că nu voi fi cruţat nici eu într-o zi. Valuri ? Sînt munţi ! Sînt nişte Gaurisancari ! Ieşirea pe punte este interzisă — mofluzul de Goncearov nu ar fi fost scos pe punte. Ce se petrece afară se vede mai bine prin hubloul solid asigurat.

Stai culcat, legat de patul tău, te înalţi, te răstorni, este acea mişcare de clătinare complicată, ce te face să confunzi direcţiile, îţi întoarce pe dos creierul şi stomacul, asemenea anumitor distracţii martirizatoare de la serbările populare. De la o înălţime ameţitoare vezi cum lavoarul înaintează spre tine, iar pe planul alternativ înclinat al cabinei, se învîrt în carambol, într-o horă greoaie, cuferele tale. Domneşte o gălăgie groaznică, infernală, iscată pe de o parte de elementele înfuriate de afară, pe de altă parte de bastimentul zguduit în toate încheieturile lui, care se luptă continuu ca să înainteze.

Această situaţie durează trei zile şi trei nopţi. Să presupunem că două din ele le-ai lăsat în urma ta şi că acum eşti în a treia zi. În răstimpul acesta nu ai mîncat nimic. Sosește momentul cînd trebuie să-ţi

amintești de acest obicei. Deoarece nu mori, cu toate că la fiece sfert de oră ai fi gata de moarte fără împotrivire, trebuie să mănînci totuși cîndva, și atunci suni chelnerul, căci soneria electrică funcționează, iar întreprinderea de rangul I a hotelului de pe bord rămîne în picioare în mijlocul acestui sfîrșit al lumii, disciplinată pînă la capăt — reprezentînd eroismul delicat și vrednic de respect al civilizației omenești.

Omul sosește cu șervetul și jacheta albă — nu cade în cabină, ci se ține pe picioare cuminte, rămînînd în pragul ușii. În scandalul acela infernal, ascultă atent comanda ta cam fără vlagă, pleacă și se înapoiază, asigurînd cu brațul mlădios echilibrul, sălbatic primejduit, al platoului său cald. Chelnerul trebuie să-și aștepte momentul propice, un moment anumit, cînd poziția lumii îi va îngădui să aterizeze cu tava la patul tău, într-o manevră dacă nu stăpînită, cel puțin calculată.

El profită de acest moment, și, în ce-l privește, îndeplinește cu curaj și inteligență însărcinarea ; iar avîntul său pare că va reuși. Însă în aceeași secundă poziția lumii s-a schimbat în așa fel și cu un efect atît de curios, încît observi platoul răsturnat cu fața în jos, pe patul nevestii tale. Nu este cu putință...

Așa grăiesc povestirile, și cum de nu mi-aș aminti de ele în timp ce sorbim din vermutul nostru de adio, iar eu mîzgălesc aceste rînduri ? Firește că

nu ar fi nevoie de ele spre a-mi înviora respectul pe care îl am față de întreprinderea noastră, pur și simplu, pentru că sînt din fire un om respectuos și, cum s-ar zice, țin sprîncenele ridicate ca oricare om înzestrat cu darul amuzant, dar provincial, al imaginației. Nu devii niciodată om de lume cu acest dar, căci te „ferește" — dacă acest cuvînt de laudă este la locul lui — te ferește pînă la bătrînețe de superioritate. A avea fantezie nu înseamnă să-ți imaginezi ceva, înseamnă că lucrurile au importanță pentru tine, și treaba asta nu este, firește, menirea omului de lume.

Sîntem pe punctul de a reînnoi, deși nu pare verosimil în principiu, voiajul lui Columb spre vestul extrem. Vom pluti zile de-a rîndul în vidul cosmic (deși cu o îngrijire de primul rang) între continente — însă nu cred că majoritatea călătorilor noștri se gîndesc la ceva de soiul acesta în momentul de față. De altminteri, unde vor fi fiind acum ? Ne aflăm numai noi în barul confortabil, îmbrăcat în piele presată, și îmi amintesc că și pe vaporașul care ne-a adus pînă aici, peste apa portului Boulogne sur Mer, tot aproape singuri am fost.

Barmanul se apropie de noi și ne vestește, dînd din cap, că patru călători de clasa întîi, inclusiv noi, s-au urcat pe bord aici ; cam vreo duzină s-au îmbarcat la Rotterdam, iar alții patru se vor înfățișa astă seară la Southampton. Ăștia sînt toți. Ce spuneți

despre asta ? Noi spunem că la o călătorie în condiţiile de faţă societatea de navigaţie va trebui neapărat să piardă mulţi bani. Foarte dureros : de vină e criza, depresiunea economică. Sîntem cu toţii de acord că atunci cînd vom face calea întoarsă situaţia va fi mai bună. În luna iunie începe sezonul european al americanilor — îi atrage Salzburgul, Bayreuthul, Oberammergau, aşa că nu va mai fi deficit. Aceasta înseamnă — tacit — deficit în bacşişuri. Întrucîtva cu vădite îndoieli, omul nostru îngrijorat se mai înseninează puţin cînd îl asigurăm că, din punctul nostru de vedere, va fi foarte plăcut să voiajăm pe un vas atît de gol. Ne va aparţine aproape întru totul nouă, şi o să ne simţim ca pe un iaht particular. Gîndul la situaţia noastră netulburată de nimeni mă readuce la lectura mea de călătorie, volumaşul portocaliu, aflat lîngă mine, el fiind doar o parte a unui voluminos întreg.

Lectura de călătorie — o noţiune plină de rezonanţa mediocrităţii. O părere universal răspîndită este că lucrările pe care le citim în timpul voiajului trebuie să fie dintre cele mai uşoare şi mai plate, simple nerozii ce fac să treacă vremea, fapt pe care nu l-am înţeles niciodată. Pentru că, abstracţie făcînd de faptul că aşa-numita lectură amuzantă este, neîndoios, cea mai plictisitoare de pe pămînt, nu-mi poate intra în cap de ce tocmai la un prilej atît de sărbătoresc şi de serios, cum este călătoria,

să coborîm mai prejos de obiceiurile noastre spirituale şi să ne orientăm spre neghiobie.

Oare situaţia vieţii schimbate şi tensiunea călătoriei creează o stare sufletească şi nervoasă datorită căreia neghiobiile ne dezgustă mai puţin ca de obicei ? Adineaori am pomenit de respect. Deoarece am respect pentru întreprinderea noastră, nu este decît just şi nimerit să respect şi lectura cărţii care trebuie să mă însoţească. *Don Quijote* este o carte universală, a lumii — pentru o călătorie în jurul lumii, deci cea mai potrivită.

A fost o aventură cutezătoare aceea de a fi scris această carte, iar aventura receptivă pe care o constituie faptul de a o citi este la nivelul împrejurărilor. Mi se pare straniu că niciodată nu am izbutit să duc această lectură pînă la capăt. Voiesc să fac treaba aceasta acum, pe bord, şi să ajung cu această Mare a povestirii pînă la sfîrşit, precum vom ajunge la capătul Oceanului Atlantic peste zece zile.

Vinciul ancorei făcea zgomot în timp ce am exprimat această intenţie în scris. Am pornit. Voim să urcăm pe punte ca să privim înapoi şi înainte.

20 mai

Nu ar trebui să fac ceea ce fac, adică să şed încovoiat şi să scriu. Nu contribuie la sănătatea mea, fiindcă marea este, cum spun oamenii noştri americani, *„a little rough“* (puţin cam agitată), iar încli-

naţiile vaporului, care, trebuie să admitem, sînt calme şi moderate, se resimt în etajul de sus, unde se află camera de scris, firește, mai mult ca jos.

Nu e indicat nici să priveşti pe fereastră, căci urcarea şi coborîrea orizontului mă sîcîie într-un fel cunoscut dintr-o experienţă anterioară, deşi am cam uitat-o. Însă nici să priveşti în jos, hîrtia ca şi scrisul, nu are un rezultat mai fericit. Curioasă îndărătnicie obiceiul ca după plimbarea de dimineaţă, după micul dejun, să te îndeletniceşti cu stilistica, pînă şi împotriva unor împrejurări atît de adverse.

Aseară am acostat pentru scurt timp la Southampton, luînd cu noi de pe mal acele cîteva persoane care fuseseră anunţate pentru această ultimă escală, înainte de marea şi neîntrerupta călătorie ce avea să urmeze. Noaptea ne-a purtat departe; departe în larg, mai zărim încă, nedesluşit, ţărmul sudic al Angliei, dar nu va dura mult, şi cenuşia, uneori spumoasa întindere a mării sub cerul de asemenea tulbure-cenuşiu, va fi curînd goală şi desăvîrşită.

Faptul că marea, văzută de pe vapor în cuprinsul ei perfect circular, este departe de a-mi face aceeaşi impresie ca pe ţărm nu constituie pentru mine nimic nou. Entuziasmul stîrnit de sfînta ei izbitură de pămînt pe care stau lipseşte de astă dată. Este o desvrăjire care se întemeiază vădit pe banalizarea, pe reducerea elementului apă la un itinerar, la o

rută, proces în care îşi pierde caracterul de spectacol, vis, idee, ca întrezărire spirituală a veşniciei, şi devine doar mediu înconjurător. Mediul ambiant al omului se pare că nu este ceva estetic, estetică e doar imaginea sa reflectată.

Schopenhauer spune: „De bună seamă, este frumos să vedem lucrurile, dar nu este de loc frumos să ne identificăm cu acele lucruri". Este posibil ca adevărul acestei fraze îndreptat împotriva oricărei nostalgii să aibă legătură cu experienţa, trăită de mine, a mării. Nu este nici unei iluzii prielnic să devii, în chip practic, intim cu ea, chiar dacă practica este atenuată printr-un confort aşa de jenant proteguitor cum îl oferă un vas de lux.

Totuşi, simţi o oarecare corvoadă! E de neînlăturat şocul nervos în primele ore după preschimbarea bazei obişnuite, stabile, cu una labilă. De-a lungul unor zile întregi se întîmplă ceva de necrezut: senzaţia că trebuie să cobori o scară care sub picioarele tale se balansează, se ridică, se scufundă. Îţi prinzi cu mîinile capul ameţit şi protestatar, şi ai impresia că e o glumă proastă. O plimbare absurdă pe punte azi: te opreşti ca paralizat şi apoi te repezi înainte, ca un om beat, dai din cap şi rizi cu dispreţ fiindcă ai pornirea ciudată de a te crede tu vinovat de o stare care provoacă atîta lipsă de demnitate, la fel ca atunci cînd îţi simţi picioarele „grele" urcînd o stradă în pantă. Dar constat, cu mare plăcere, că

niciunul din neajunsurile pricinuite de mare, nici hiperaciditatea, nici zdruncinul sistemului nervos, nu alterează sentimentele mele de prietenie, moștenite din copilărie, pentru elementul salin.

Faptul că mă simt prost nu e un motiv de supărare ; partea sufletească rămîne intactă ; tot așa, în mare măsură, și pofta de mîncare. Cum s-ar zice, nu-i iau mării nimic în nume de rău, și sînt de părere că simpatia mea pentru ea ar rămîne constantă dacă această maladie a naturii s-ar agrava.

Tu, prieten al tinereții mele,
Inc-o dată sîntem uniți.

Azi dimineață m-am gîndit la versurile cărora Tonio Kröger n-a putut să le termine cizelarea cînd inima lui mai bătea.

Din simptomele răului de mare, de grad secund, ar face parte și somnolența primelor zile de călătorie ; poate e vinovată presiunea atmosferică ridicată ori, înainte de toate, mișcările ondulatorii ale vasului care te buimăcesc. Fără îndoială, principiul legănării copiilor, provocarea artificială a somnului prin agitarea creierului, produsă de legănare, este o invenție străveche a doicii și a bonei, obicei ce nu-i un semn de prea mare conștiinciozitate, ca și administrarea macului.

Am citit ieri după masă și seara cîte ceva din *Don Quijote*, în acompaniamentul muzicii din salo-

nul albastru. Voiesc acum să continui lectura, cuibărit în fotoliul de pe punte, care reprezintă o transpunere a șezlongului excelent al lui Hans Castrop în extrema cealaltă.

Cît de ciudat este acest monument literar — supus gustului timpului său, mai mult decît ar voi s-o consimtă satira sa care e îndreptată tocmai împotriva acestui gust, chiar și în mentalitatea lui, adeseori numai supușenie și loialitate, și totuși, ca poezie și sentimente înălțîndu-se peste timpul său — liber, critic și omenesc.

Nu pot să spun cît de mult mă încîntă traducerea lui Tieck, această limbă germană, senină, bogată, a timpului clasic-romantic, treapta cea mai fericită a limbii noastre. Negrăit de frumos servește tălmăcirea asta stilului superior-umoristic al operei, care mă ispitește din nou să socotesc umoristicul drept elementul esențial al epopeii, să-l simt ca făcînd parte din ea, deși probabil o astfel de afirmație nu se poate susține în mod obiectiv.

Un mijloc stilistic romantic-umoristic este însuși trucul de a prezenta întreaga „mare și ciudată poveste“ drept o traducere și prelucrare comentatoare a unui manuscris arab, care are ca autor pe un „Mohr“ negru, adică un maur, Cid Hamete Benengeli, și pe care povestitorul se sprijină în aparență, așa încît narațiunea să ia un ton indirect, cu întorsături ca : „Istoria ne transmite că...“ ; ori : „Bine-

cuvîntat fie Alah ! — strigă Benengeli de trei ori la începutul acestui capitol, zicînd..."

Extrem de umoristice sînt titlurile rezumative şi cu caracter de afiş ale capitolelor, ca de pildă : „Cuminte şi veselă convorbire, care se petrece între Sancho Pancha şi nevastă-sa, Tereza Pancha, alături de alte lucruri ce sînt demne de a fi păstrate". Ori parodiind glumeţ : „Lucruri pe care, precum zice Benengeli, le va afla acela care le citeşte, dacă le citeşte cu luarea aminte". Umoristică şi în sensul cel mai adînc al cuvîntului este, în sfîrşit, stratificarea, ambivalenţa plină de viaţă a celor două caractere principale, despre care poetul este conştient cu mîndrie, în comparaţie cu continuarea detestabilă, fără valoare. Această continuare la care a fost ademenit un cîrpaci speculant, datorită succesului universal al romanului, nu vedea în Don Quijote altceva decît un om sucit, vrednic de a fi bătut, iar în Sancho numai un mîncăcios.

Protestul gelos, plin de dispreţ împotriva unei astfel de reduceri simpliste se face auzit în mai multe locuri din a doua versiune a lui *Don Quijote* şi dă loc unei polemici în prefaţă, a cărei atitudine este, de altfel, demnitatea şi cumpătarea însăşi — chiar dacă numai în aparenţă. Textul are nevoie de mijloace retorice pentru a deştepta în cititor dorinţa de răzbunare şi ocară, însă autorul se abţine de la

ea, cu o bună cuviinţă, care ar fi demnă chiar de personajul de la Mancha :

„Ţi-ar plăcea să-l numesc (pe autorul falsului *Don Quijote)* prost, nerod şi obraznic ; însă aşa ceva nu-mi trece prin minte, vina sa îl va pedepsi singură, el va răspunde faţă de el însuşi, şi cu asta basta". Iată ceva creştinesc şi drăguţ. Ceea ce îl doare este numai că „acel domn" l-a numit bătrîn şi schilod — de parcă ar fi stat în a sa putere, adică a poetului putere, „de a opri timpul să-şi brăzdeze calea şi peste el ori de parcă s-ar fi schilodit în vreo tavernă, iar nu în ziua cea mai glorioasă" — este vorba de bătălia de la Lepanto. „Deosebit de asta, trebuie să ţinem socoteală — replică el, spiritual — de faptul că noi nu scriem cu părul cărunt, ci cu mintea, care obişnuieşte a se îmbunătăţi cu anii". Şi această observaţie este fermecătoare.

Însă blînda cumpătare a capului său cărunt nu se mai adevereşte în povestiri pronunţat ofensatoare cu care el îl însărcinează pe cititor de a le istorisi „acelui domn", povestiri care să dovedească acestui diletant că „una dintre ispitele cele mai grave ale Satanei este de a vîrî în capul unui om gîndul că şi el poate să scrie o carte, s-o publice, să dobîndească bani şi renume datorită ei".

Sînt fraze demonstrînd hotărît spirit de răzbunare, mare mînie, ură înverşunată, o viaţă de durere, care nu mai este perfect conştientă — mîhnirea

unui artist față de confuzia ce există între ceea ce are succes cu toate că este bun și ceea ce are succes pentru că este prost !

Cervantes ajunsese la constatarea că o cîrpăceală, care se dădea drept o urmare a operei sale, „cutreiera lumea" la fel ca și cea originală și era citită tot atît de mult ca și a sa. Se copiaseră trăsăturile cele mai grosolane și mai de efect — comicul sucitului crunt bătut și apriga lăcomie țărănească ; numai atît. Duioșia, vorbirea aleasă, melancolia și adîncimea omenească, scrierea falsificată nu le posedă de loc! Și din păcate nu li s-a simțit lipsa ; mulțimea — așa se pare — nu observa cîtuși de puțin deosebirea.

Iată un fapt cumplit de umilitor pentru poet. Dacă Cervantes vorbește despre „gustul cel rău" și „scîrbă" ce provocase celălalt *Don Quijote*, atunci se referă la propria sa impresie, deși el o atribuie publicului ; iar autentica parte a doua a operei sale a trebuit s-o scrie pentru a risipi, nu cititorilor săi, ci sie însuși acest gust prost și scîrba pe care le simțea pe limbă, nu numai în urma acestei lucrări proaste, ci indirect și față de propriul său succes.

Firește, această a doua parte a lui *Don Quijote*, asupra căreia cititorul putea să gîndească „că a fost lucrată de același artist și din același material ca cea dintîi", era în așa fel întocmită, încît putea să reabiliteze succesul celui dintîi, să salveze cinstea acestui succes pocit. Totuși, a doua parte nu

mai conține prospețimea începutului și naturaleța plăcută a textului inițial, care demonstrează cum dintr-o concepție modestă, dintr-o satiră blagoslovită de viață, unde poetul, la început, nu a cugetat mult și profund, se poate alcătui, așa *par hazard* și *par génie*, o carte populară și o carte a omenirii.

Opera ar fi mai puțin încărcată de umanism, de elemente educative, tendințe ale unei anumite rigidități literare, dacă nu ar fi intervenit la crearea ei ambiția autorului pentru distincție. Cu deosebire, scriitorul cizelează și, în mod conștient, scoate în evidență acea stratificare a principalelor caractere ; prin aceasta el vrea să fie, înainte de toate, „același artist și din aceeași substanță", ca în prima parte. Don Quijote este de fapt un nerod, penele sale de cavaler l-au sucit în halul ăsta ; însă marota sa anacronică este și izvorul unei atît de autentice distincții, purități, grații nobile, ale unei atît de cuceritoare bune-cuviințe care impune respect în toate manifestările sale, cele trupești și cele spirituale, încît rîsul față de figura sa grotească, *tristă*, este întotdeauna îmbinat cu un respect uimit, și nu-l întîlnește nimeni care să nu se simtă atras, deși cu clătinări din cap, către acest nobil măreț și totodată demn de compătimit, puțin sucit, dar altfel fără prihană. Ceea ce îl mînă, îl înnobilează, este spiritul sub chipul unui „spleen", care face ca dem-

nitatea sa morală să iasă neatinsă din orice înjosire. Și faptul că Sancho Pancha — acest burtăverde, cu zicătorile sale, cu glumele sale firești și cu un bun simț rustic, acest ins care nu ține de loc la „ideea" care aduce ca rezultat bătaia, ci la traista cu merinde — are totuși înțelegere pentru acel spirit, așa încît ține din toată inima la bunul, absurdul său stăpîn și, în ciuda tuturor necazurilor ce-i aduce slujba sa, nu-l părăsește, nu se poate despărți de el, ci îi păstrează o credință admirativă, de scutier, deși trebuie să-l mintă cîteodată ; lucrul acesta este minunat, îl face și pe el demn de a fi iubit, învăluie figura sa în omenie, ridicînd-o din sfera de comic simplu la umorul lăuntric și duios.

Sancho este într-adevăr popular, întrucît reprezintă relația poporului spaniol cu acea nobilă demență, pe care îi este hărăzit, de bine de rău, s-o servească. De ieri mă preocupă această problemă. Iată o rațiune care ridică melancolica travestire și ducerea la absurd a însușirilor sale clasice — precum : grandoare, idealism, gîndirea cea nobilă greșit aplicată, cavalerismul nelucrativ — la rangul de carte reprezentativă, de carte de onoare, în care se recunoaște cu mîndrie ; nu este oare asta uimitor ?

Măreția istoriei spaniole dăinuie din secole depărtate ; în secolul nostru are de luptat cu greu-

tăți de adaptare. Cît despre mine, găsesc tocmai această deosebire interesantă, între ceea ce numim în mod grandios „Istoria" și sufletescul, omenescul. Autoironia, libertatea și înclinarea artistică puțin ușuratică — astfel de calități nu determină poate un popor foarte valoros din punct de vedere istoric, dar sînt însușiri captivante, și la urma urmei pînă și captivantul și respingătorul joacă un rol. Orice ar zice istoricii pesimiști, omenirea are o conștiință, fie și numai o conștiință a bunului gust. Ea se înclină, de bună seamă, în fața succesului, înaintea unui *fait accompli*, al puterii, indiferent de cum se va fi realizat acesta. Însă nu uită în fond omenescul care nu este frumos, nu uită brutalitatea și nedreptățirea violentă petrecute în mijlocul ei, iar fără de simpatia ei nu se poate, pînă la urmă, menține nici o izbîndă a puterii ori a capacității. Istoria este realitatea comună pentru care trebuie să fii născut, pentru care trebuie să fii capabil și în fața căreia noblețea neadaptată a lui Don Quijote nu poate rezista.

Acestea ni se par lucruri cuceritoare și caraghioase. Dar ce ar fi, acum, dacă ar exista un Don Quijote antiidealist, întunecat și pesimist, încrezător în violență, un Don Quijote al brutalității, care totuși să rămînă un Don Quijote ? Pînă așa departe n-au ajuns umorul și melancolia lui Cervantes.

21 mai

(Șezlong, puntea de preumblare, pled și manta)

De aseară șuieră aproape neîncetat sirena de ceață ; a șuierat, dacă îmi dau bine seama, toată noaptea și a reînceput astăzi, înainte de amiază, ca semnal de precauțiune.

Plouă puțin, orizontal, zilnicul nostru infinit este cenușiu-cețos, iar mersul vasului se încetinește. Mai bate puțin și vîntul, totuși marea se menține de la început și pînă acum cumpătată ; de aceea, nu avem intenția să vorbim despre vremea rea.

Pe tabla cea neagră care se află în fața scării de-asupra sufrageriei și care servește pentru comunicări către public, am citit azi dimineață, în englezește, că pasagerii trebuie să se prezinte cu cărțile lor de bord la orele unsprezece, la locurile numerotate de pe vapor, pentru a primi instrucțiuni, pentru un caz de pericol, de la ofițerul de serviciu însărcinat cu aceasta. N-am băgat de seamă dacă alții au urmat acest ordin, însă după *consommé*-ul ce ni se servește regulat la acea oră de către chelnerii în jachete albe, ne-am pus în mișcare spre locul de întîlnire, deoarece „cazul de primejdie“ mă interesează, în mijlocul acestui confort atotacoperitor, care vrea să ne facă să uităm seriozitatea situației.

În drum spre locul de întîlnire, nu tocmai siguri de direcția noastră, am dat de stewardul-șef, foarte

bine cunoscut nouă din sufragerie, care ni s-a prezentat ca fiind cîrmaciul bărcii, instructorul și omul nostru salvator, un olandez jovial ce vorbește cu o egală fluență — umoristică, mărginindu-se la puține expresiuni — limbile engleză și germană, posedă oarecare falsă bonomie și este, desigur, un iscusit negustor, ras, cu ochelari de aur pe nasul îngust, încoroiat, un tip pe care-l întîlnim la noi mai degrabă în Suabia, purtînd o tunică frumoasă cu trese, mai scurtă seara, și cu o tăietură mai decoltată, ca de smoking. Ne conduce la locul ales pentru caz de primejdie, un punct de pe puntea descoperită de promenadă, și ne lămurește, în caraghioasa, dar plăcuta lui germană din Țările de Jos, în același timp ascuțită și guturală, în chip superficial și familiar, procedeul coborîrii în bărci : nimic mai simplu și mai sigur — dacă valurile sînt mari, iată barca, o barcă cu motor, foarte drăguță, cam mică însă ; ea coboară de pe puntea superioară — atîrnă aici, în fața punții — noi ne urcăm în ea, apoi ieșim pe mare „și pe urmă, zice olandezul, vă duc acasă“.

Acasă ! Ciudat fel de a vorbi ! Stranie formulare ! Sună de parcă îi vom da adresele noastre pe valuri, și-atunci ne duce pînă la destinație cu barca de salvare. Acasă — ce înseamnă aceasta în definitiv ? Înseamnă lîngă Küsnacht lîngă Zürich, în Elveția, unde locuiesc de un an încoace și unde sînt mai

mult musafir decît „acasă", așa încît nu pot să privesc locurile acelea drept o țintă nimerită pentru barca de salvare? Înseamnă oare, înaintînd mai adînc în trecut, casa mea din parcul ducal din München pe Isar, unde credeam că-mi voi încheia zilele ce-mi mai rămîn de trăit, dar care s-a dovedit a nu fi decît un adăpost trecător, un *pied-à-terre?* Acasă — ar trebui atunci să o iau înapoi, și mai departe, către meleagurile copilăriei și spre casa mea părintească din Lübeck, ce se află la locul ei, în prezent, și totuși adînc scufundată în trecut. Tu, ciudat cîrmaci salvator, cu ochelarii tăi, cu triunghiurile tale de aur pe mîneci, și cu nesigurul tău „Acasă!"

Oricum, am fost instruiți și apoi mai stăturăm de vorbă o clipă cu îngerul nostru păzitor, mai cu seamă că voiam să știu dacă făcuse experiența primejdiei vreodată și dacă mai întreprinsese o astfel de îmbarcare.

„De trei ori!" — a replicat el. De trei ori în viața sa călătoare i se întîmplase; nu este de loc ușor ca cineva care călătorește așa de mult să scape de această împrejurare.

— Dar cum așa, care fusese cauza?

— Am dat de nisip; păi ce altceva putea să fie? — răspunse, mirat, în glumă. Asta se întîmplă din cînd în cînd, dacă voiajezi pe mare. Nu ne puteam face o imagine exactă în legătură cu această

declarație și nu eram în stare să ne dăm seama cum se face ca artele navigației cu diplomă, cărora noi ne încredințăm orbește, să dea așa de ușor și de des greș, încît orișicînd vasul să se poată, pur și simplu, înfunda în nisip. Încă n-am putut scoate de la el nimic mai precis. Vocabularul său, ușor și umoristic mînuit, dar de fapt mărginit, îl împiedica să ne destăinuie mai mult. Poate că ceea ce ne povestea nu era decît lăudăroșenie, în genul visătorului fel de a vorbi: „Vă duc acasă".

În sala restaurantului, omul acesta stă mai ales la dispoziția unei familii americane, care trăiește vădit în plinul avuției, este servită permanent în afară de lista de bucate și se regalează cu bunătăți speciale, precum homar, șampanie, caviar și *omlettes en surprise*. Olandezul umblă cu mîinile la spate — avînd se pare mult umor profesional înapoia ochelarilor — de la o masă la alta, hărăzind fiecăruia ceva din jovialitatea sa. Însă acolo zăbovește mult și precumpănitor, supraveghează cu grijă aducerea specialităților culinare și mai oferă și el, personal, cîte o mînă de ajutor la rînduirea lor. Interesul nostru la vederea acestei prosperități este cu atît mai pur, cu cît pe vas nimeni nu rabdă de foame. Meniul este abundent, și, ce este de apreciat în mod deosebit, abundența poate fi gradată. Nu stăm sub tutela vreunui meniu fix. Întreaga listă, imprimată mărunt și întotdeauna reînnoită, ne stă

la dispoziție ; după plac și după starea sănătății, ne compunem mesele noastre, și am putea, dacă am fi în stare, să înghițim de trei ori pe zi felurile oferite, de la *hors d'oeuvres* pînă la *icecreames* cu friscă. Însă cît de curînd se lovește omul de granițele sale ! Societatea de navigație o știe prea bine, și fără îndoială că principiul ei de libertate s-a dovedit a fi, din punct de vedere economic, avantajos pentru ea, cu deosebire iarna.

Ședeam la masa rotundă din mijlocul sălii, împreună cu doi ofițeri : doctorul cel tînăr și simpatic, de naționalitate americană, și casierul, un olandez cu flegma clasică și cu o asemenea poftă de mîncare, încît i se servesc întotdeauna porții duble. La aceștia se adaugă un mărunt negustor din Filadelfia — binevoitor, căruia îi place șampania și care îmi amintește, prin obiceiurile sale și structura sa spirituală, de multe tipuri din patrie, din straturile civilizației comerciale — precum și o domnișoară mai bătrîioară, îmbrăcată cu îngrijire burgheză și rîzînd mult din pură amabilitate. A fost să-și vadă niște rude din Olanda, și acum se află în drum spre țara ei. După debarcare, mai trebuie să parcurgă întregul continent, deoarece locuința ei se află în statul Washington, la Oceanul Pacific.

Se fac atîtea călătorii — unele dintre ele fără nici o chibzuială. Nevasta mea este încîntată de o pereche de gemeni din Rotterdam, pe care îi privim adesea pe punte, în căruciorul lor, și pe care cineva îi duce să-i vadă bunica lor din South Carolina. Bătrîna vrea să-și vadă nepoții — foarte bine, dar aceasta constituie un egoism îngrozitor. South Carolina se află mai la sud decît Sicilia, iar în iunie regiunea este foarte caldă, și dacă acești *babys* capătă acolo dizenterie și mor, ce are să zică atunci bunica aceea ahtiată să-i vadă ? Nu ne privește pe noi, este adevărat, însă cînd ești închis în același orizont cu astfel de evenimente, te gîndești fără să vrei la ele.

Îngrijitoarea copiilor este o evreică și care citește cărți moderne. Mama copiilor ia masa cu frații mai mari ai gemenilor, nu departe de noi, într-un colț al sălii, ale căror chipuri — de mult, ni se pare nouă — ne-au devenit familiare. Sînt puțini și totdeauna aceiași. Nimeni nu se urcă pe bord ori se coboară — imposibilitatea este vădită ; cu toate acestea, ne surprindem pe noi înșine în așteptare după vreo figură nouă. Se mai află în sala restaurantului și o masă cu niște tineri olandezi — care, evident, fac o călătorie de plăcere și de unde se aud deseori salve de rîs — precum și o a cincea masă, unde căpitanul, în societatea unei distinse perechi de americani mai în vîrstă, își ia prînzul.

Foarte rigid șed acești doi soți la ora ceaiului, iar după cină citesc alături unul de altul, în sala de muzică. Aceasta ar fi totul, exceptînd un *Enfant*

terrible al grupului de călători, un yankeu osos, cu gura ieșită in afară — gură anglo-saxonă de pește, sub care, nu sub bărbie, policemenii Londrei își prind cureaua coifului — un bărbat de aproximativ 35 de ani, ce și-a ales o masă mică numai pentru el, își aduce o carte la masă și nu comunică cu nici un alt suflet omenesc. Este drept că îl vedem jucînd în clasa turistică *Shuffle board* cu emigranții evrei.

Izolarea lui are ceva ofensator; lumea i-o ia în nume de rău. De multe ori l-am văzut făcînd însemnări, în scaunul lui de bord, ca și la masă. E ceva anormal la omul acesta, o simte toată lumea. Nu se cade să te izolezi astfel și apoi să te duci să petreci în clasa turistică. Desigur, este vreun scriitor, care trăiește într-o dezbinare cu ordinea socială, deși îmbrăcămintea sa de seară e corectă. Îl cam invidiez pentru ferma hotărîre cu care a cerut să i se rezerve o masă numai pentru dînsul și sînt nițeluș gelos pe emigranții evrei pe care îi cinstește cu prezența sa. Tot așa de bine ca și ei, aș putea și eu să urmăresc șirul gîndurilor din notițele sale. aceasta mi-o spune mîndria mea, chiar dacă admit că interesul meu, în momentul de față, este mai puțin de ordin social, decît estetic-psihologic.

Îmi petrec toată ziua cu umorul epic al lui Cervantes, care lasă să se întrevadă aventurile din partea a doua a cărții, sau cel puțin unele dintre ele, constituind gloria literară a lui Don Quijote — prin

popularitatea de care el și cu Sancho Pancha se bucură, datorită romanului „lor", marea istorisire în care au fost zugrăviți, anume, prima parte a romanului.

Ei n-ar ajunge de loc la Curtea ducală dacă nobilii de-acolo n-ar cunoaște așa de bine, din lectură, strania pereche și n-ar fi încîntați de a-i vedea personal și în „realitate", precum și de a-i găzdui, spre distracția lor princiară. Iată ceva nou de tot și unic: nu cunosc undeva, în literatura mondială, un caz identic ca acesta, ca un erou de roman să trăiască oarecum din renumele gloriei sale, din faptul că a fost mult cîntat — căci simpla reîntoarcere a personajelor familiare, în operele alcătuite din cicluri, ca la Balzac de pildă, este altceva. Realitatea acestora este oarecum legitimată, adîncită și întărită prin vechea noastră cunoștință cu ele, prin aceea că personajele au mai fost prezente și că se află din nou prezente; dar realitatea lor nu-și schimbă nivelul, ordinea iluziei căreia aparțin rămîne aceeași. La Cervantes însă este în joc mai multă vexație romantică, magie ironică. Don Quijote și însoțitorul lui, în această a doua parte, ies în afară de sfera realității căreia îi aparțineau, ies din romanul în care au trăit și păsesc, salutați vesel de către cititorii povestirii lor, în carne și oase, ca realități potențate, într-o lume care, ca și ei, reprezintă o treaptă superioară a realității, față de

cea premergătoare, de lumea cărții, deși este și aceasta, iarăși, o lume povestită, iluzionară evocare a unui trecut fictiv, în așa fel, încît Sancho își permite gluma de a spune ducesei :

„Iar șeful grajdurilor, care se găsește și el în poveste și se numește Sancho Pancha, acela sînt eu, dacă nu cumva m-au preschimbat pe cînd eram în leagăn, adică în tipografie !“

Ba, undeva, Cervantes mai oferă prilej unui personaj din urîta, falsa urmare a operei sale să apară pentru a-i îngădui să se convingă, mînat fiind de realitate, că acel Don Quijote, cu persoana căruia este legat prin narațiune, nu poate nicidecum fi adevăratul erou. Iată niște volte tocmai după gustul scriitorului E.T.A. Hoffmann, de astă dată putînd vedea clar de unde și-au luat genul romanticii. Aceștia nu erau chiar artiștii cei mai de frunte, însă au cugetat în chipul cel mai spiritual despre adîncimile de umor și cele de nepătruns ale artei și ale iluziei, iar tocmai pentru că erau artiști, cu și deasupra artei, le stătea așa de primejdios de aproape dizolvarea formei prin ironie.

Este bine să ne dăm seama că această primejdie se întîlnește aproape laolaltă cu oricare tehnică de realizare artistic-umoristică. De la tendința glumeață a anumitor mijloace de realizare epică, nu este decît un pas la joacă și truc, fără formă fixă, fără încredere în formă, în genul scamatoriilor lui Buho-

glindă. Astfel oferii eu cititorului neașteptatul prilej de a vedea, cu proprii săi ochi, pe Iosif, fiul lui Iacob, în lumina lunii, șezînd la fîntînă, și de a compara prezența sa vioaie, atrăgătoare, deși omenește cu lipsuri, așa cum este, cu renumele idealist pe care mii de ani l-au țesut în jurul chipului său. Vreau să sper că umorul unei asemenea realizări se mai menține încă în limitele respectării oneste a artei.[1]

22 mai

Astfel se desfășoară călătoria, fără ca motoarele să se odihnească vreodată — o zi după alta, în largul oceanului, într-o înaintare uniformă, iar dimineața baia noastră lipicioasă, cu ușoara mireasmă a apei calde de mare, care îmbibă porii cu sare și care îmi place nespus de mult. Mă gîndesc cu plăcere că în timpul nopții, pe cînd noi dormeam, s-a parcurs o altă bucată bună a imensității.

Vremea vrea, din timp în timp, să se lumineze, albastrul cerului apare și înfrumusețează și apa, cu lucirea lui de un colorit oarecum mai meridional, însă în curînd înnourarea înghite iarăși această lumină parcă mai caldă.

Pe seară ne place să stăm în plin vînt, pe puntea din față, observînd mersul vasului nostru, care

[1] Thomas Mann se referă aici la ultimul său roman-trilogie, *Iosif și frații săi.*

își taie calea prin rotunjimea circulară a oceanului, spre vest. Mereu înaintăm spre apusul soarelui, și nu schimbăm cursul decît doar foarte puțin ; ieri ne-am menținut mai exact în direcția apusului, astăzi deviem puțin mai spre sud.

Frumoasă și mîndră este această plutire a unui vapor prin orizonturi, hotărît mai demnă ca mișcare decît zorul printre curbe al unui accelerat. Uimitor e golul absolut al perspectivei — pe o rută folosită de vapoarele tuturor țărilor navigatoare. Sîntem în a patra zi de călătorie, însă nu am zărit pînă astăzi nici măcar drapelul de fum al vreunui vas. Explicația este simplă. E prea mult spațiu liber. Această imensitate are ceva cosmic ; numeroasele vapoare se pierd în ea ca și stelele în spațiu, încît constituie o rară întîmplare cînd se întîlnește un vas cu celălalt.

În fiecare zi, tabla aceea aninată ne atrage atenția să dăm înapoi ceasornicele noastre cu treizeci sau patruzeci de minute. Ieri au fost treizeci și nouă. Oficial, schimbarea se face la miezul nopții, însă noi îndeplinim acțiunea aceasta importantă curînd după cină, așa încît dacă nu vrem ca noaptea să ne pară prea lungă, lungim seara, și repetăm astfel o bucată de timp care s-a mai scurs, umplînd-o cu muzică și lectură. Da, nu fără a sta puțin pe gînduri, lăsăm arătătoarele să străbată din nou o bucată de drum, pe care acestea îl cutreieră astăzi pentru a treia oară. De zece ori treizeci și nouă de

minute, iată șase ore și jumătate pe care le pierdem în această călătorie — nu, pe care le vom cîștiga. Cum așa, regresăm noi în timp pe cînd înaintăm în spațiu ? Desigur, deoarece călătorim spre apus, în sensul opus rotirii Pămîntului. Cuvîntul „cosmic", ce mi-a scăpat de sub condei mai înainte, este abia aici la locul lui. Relațiuni ale spațiului cosmic și timpului ies aici la iveală, relațiuni de care, în ciuda unui confort ce ar voi să banalizeze elementarul și să-i răpească seriozitatea, conștiința noastră este totuși influențată. Alunecăm înlăuntrul unor zile străine, spre regiuni ale suprafeței Pămîntului care se rotesc în fața Soarelui altfel decît cele locuite de noi, care vor mai avea noapte și vor dormi, în timp ce este ziua mare la cei de acasă. Este un lucru lămurit și cunoscut, însă, în ce ne privește, noi îl discutăm din nou : dacă am călători tot mereu spre vest, așa încît să ajungem acasă prin extremul est, s-ar mări cîștigul timpului pînă la maximum, pînă la o zi întreagă și pînă la ruperea calendarului, iar apoi s-ar pierde din nou, așa încît la urmă cîștigul ar pieri ; și nu tot așa va fi și cînd ne vom întoarce în continentul nostru, nu prin înconjor, ci pe calea înapoierii ? Și nici nu-i păcat. A cîștiga timp nu înseamnă a cîștiga viață, iar dacă am încerca să tragem cosmosul pe sfoară și, o dată ajunși dincolo, să nu mergem nici înainte, nici înapoi, ci să rămînem locului cu aceste șase ore

ale noastre cîştigate şi să le păzim cum a păzit Fafner comoara Rinului, nu s-ar adăuga nici o secundă timpului ce ne-a fost organic hărăzit spre a trăi.

Ce gînduri de şcolar ! Dar nu constituie oare un fapt că o contemplare a lumii din punct de vedere cosmologic are ceva copilăresc în comparaţie cu contrariul ei — contemplarea psihologică ? Îmi amintesc de ochii lucioşi şi rotunji ai lui Einstein, ochii lui de copil. N-am ce să fac : cunoaşterea umană, aprofundarea vieţii omeneşti are un caracter mai matur, mai copt, decît speculaţiile despre Calea Laptelui, cu oricît respect aş voi să o consider. „Individului — afirmă Goethe — i se îngăduie libertatea de a se îndeletnici cu ceea ce îl atrage, ceea ce îi face plăcere, ceea ce i se pare folositor ; însă studiul specific al omenirii este omul".

Cît despre Don Quijote, acesta este într-adevăr o ciudată creaţie : naiv, de o extraordinară spontaneitate şi suveran în contradicţia sa. Nu mă pot abţine de a clătina din cap privitor la nuvelele intercalate, aventuros-sentimentale cum sînt şi cu totul în stilul produselor pe care poetul tocmai voia să le zeflemisească, aşa încît cititorii au regăsit, din abundenţă, în această carte tocmai ceea ce autorul voia să-i dezobişnuiască să guste — deci nostimă cură de dezintoxicaţie! Cervantes decade din rolul său cu acele povestiri pastorale, de parcă ar vrea să arate

că ceea ce poate timpul său poate şi el, ba chiar că stăpîneşte subiectul ca un maestru. Că el însă decade din rolul său şi prin cuvîntările umaniste pe care eroul său le ţine din cînd în cînd ; că îi destramă astfel caracterul şi îi depăşeşte nivelul, vorbind, în mod neartistic, numai el însuşi — de aceasta mă îndoiesc.

Cuvîntările acestea sînt excelente, de pildă aceea despre educaţie şi despre poezia naturii şi a artei, pe care tovarăşul său de călătorie, cu mantaua verde, trebuie să le asculte — pline de raţionamentul cel mai pur, pline de dreptate, de îngăduinţă omenească şi de noblеţe formală ; astfel încît şi pe cel cu mantaua verde îl prinde mirarea, pe bună dreptate, „în aşa grad, încît îşi schimbă cu totul părerea ce-o avea la început, cum că acela ar fi nebun". Aşa este bine, şi autorul vrea ca şi cititorul să renunţe la această părere. Don Quijote este, firește, sucit, dar nicidecum nebun, ceea ce, de bună seamă, nici poetul însuşi n-a ştiut-o tocmai bine de la început. Respectul său faţă de fiinţa propriei sale invenţiuni comice este mereu în creştere, în decursul povestirii — acest procedeu este poate latura cea mai atrăgătoare a întregului roman ; da, este chiar un roman de sine stătător, şi el se uneşte cu respectul crescînd pentru opera în sine, care a fost concepută modest, ca o glumă robustă, satirică, fără ca autorul să-şi închipuie la ce rang simbolic

omenesc era sortită să se ridice figura eroului. Această schimbare de optică îngăduie și are ca efect o solidarizare profundă a scriitorului cu eroul său, permite tendința de a alătura rangul spiritual al eroului de al său propriu, de a-l transforma în crainicul propriilor sale păreri și convingeri și de a completa grația suprem de cavalerească ce i-o conferă lui Don Quijote ideea, în pofida deplorabilei sale înfățișări, prin demnitate spirituală și cultură frumoasă. Tocmai spiritul și forma de exprimare ale stăpînului său sînt cele care provoacă adesea nemărginita admirație a lui Sancho, și pînă și alții se simt atrași nemăsurat de mult de aceste calități.

23 mai

Agitația scade. S-a mai încălzit ; suflă curenții de aer cald și umed ai Golfstrom-ului.

Încep ziua cu jocul medical cu mingea, împreună cu un șef de punte din Hamburg, sus la bărci ; un ins care s-a invederat a fi un cititor al meu. Foarte nimerit este apoi să începi gustarea de dimineață cu o jumătate de *grape-fruit*, această portocală uriașă, răcoritoare, care se găsește pe bord, de o calitate excelentă și a cărei carne o desfaci de coajă ușor, deoarece a fost pregătită, la bucătărie, cu un instrument special, pentru a putea fi consumată mai

lesne. Pe de altă parte, nu izbutesc să mă împac cu cocteilul de pătlăgele roșii, înghețat, pentru că este prea dulce ; Americanii în schimb îl sorb regulat înainte de fiece masă.

Deoarece trebuie să facem mișcare, iar veșnicul înconjur al punții de promenadă te prostește, ne-am îndreptat spre jocurile de punte și ne petrecem cîteva ore, de dimineață și după-amiază, participînd la ele. Jucăm *Shuffle-board* în tovărășia unui tînăr olandez care s-a apropiat amabil de noi ; pătrățelele roșii, cu numere, ale acestui joc sînt zugrăvite peste tot, pe scîndurile punții — un exercițiu înviorător și bine chibzuit. Cu niște bețe în formă de lopată, trebuie să împingem un fel de discuri de lemn în cîmpurile cu numere, și anume, drept înăuntru, fără ca marginea discului să atingă linia cîmpului ; pentru a evita un cîmp de minus, amenințător, și a tinde spre cîmpul notat cu +10, a corecta aruncături greșite prin altele în urma lor și, afară de asta, a goni pe adversar, prin carambolaje, din pozițiile sale favorabile, este mai ușor de spus decît de făcut, datorită atît denivelării podelei, cît și labilității terenului de joc, adică înclinării încoace și încolo a vasului, jocul fiind astfel enorm îngreunat, ba chiar devenind doar o chestie de noroc. Cea mai corectă țintire ajută doar puțin ; conduse de puteri capricioase, discurile se reped în gol, iar necazul împotriva lor produce, pe lîngă comoția exterioară,

și pe cea lăuntrică, așa încît meritățm prînzul după aceasta. Un joc mai delicat decît *Shuffle-board* este golful de punte, unde trebuie să împingem pe un fel de gazon artificial, întocmit în miniatură, pe un podium plat, îmbrăcat cu verde, o bilă ușoară, cu ajutorul unor lopățele. de la cele șase puncte de plecare alăturate printr-o poartă îngustă, în gura aflată la capătul celălalt al suprafeței, și aceasta prin cît mai puține lovituri.

Principial este posibil — cel puțin de la unul din punctele mijlocii, care se află cu poarta și gaura pe aceeași linie — să rezolvi problema dintr-o singură lovitură. Dar cui îi reușește una ca asta ! Ar fi o cinste pentru oricine s-o facă din trei lovituri, iar două sînt luate drept un record uluitor. De obicei, au loc la poartă cele mai oribile *bredouilles* și ricoșaje, și, rușinați, sîntem nevoiți să însemnăm cu creta un șase ori șapte pe tabla de adunare.

În jurul orei ceaiului și după cină ședem mai mult în salonul albastru, numit și *Social Hall*, ascultînd muzică. Cîteodată, cu deosebire după amiază, sîntem singurii ascultători ; atunci muzicanții cîntă numai pentru noi, deși ne-am putea lipsi de ei ; cineva trebuie să fie prezent, altfel orchestra nu cîntă. Cîteodată îi vedem, prin ferestrele care dau pe punte, ca niște bieți șomeri, stînd la pupitrele lor în încăperea goală. Dacă intră însă

chiar numai un singur pasager, prind instrumentele și încep să cînte.

Orchestra este alcătuită dintr-un pian, două viori, o violă și un violoncel. Maestrul de concert este în același timp și dirijor. Programele sînt serbede — ce pretenții putem avea ! Un potpuriu din *Carmen*, o fantezie din *Traviata* constituie apogeul ! În genere, răsună dulcegele piese imitînd uneori ambițios pe Puccini, piese cu care se desfată, pe tot globul, omul civilizat, normal, și care i se servesc pînă și în mijlocul imensității naturii pentru a-l face să se simtă, în schimbul banilor săi, la adăpostul obișnuinței.

Într-o astfel de călătorie, toate sînt pregătite pentru a crea uitarea, a înlătura cugetarea, și dintr-o necumințenie înnăscută, în mijlocul distracției muzicale lipsite de gust, privesc cîteodată afară prin fereastra punții de plimbare și mă uit la sălbăticia, și ca rușinată, cenușiu-verzuie și la orizontul care se urcă, se oprește puțin, cîteva secunde, și iar se coboară.

Aplaudăm pe muzicanți și, vădit surprinși de fiecare dată, aceștia lasă pe maestrul de concert să ne mulțumească în numele lor. Însă chiar independent de noi, ei își află plăcere în munca lor și își schimbă priviri la cîte un pasaj sau altul, se înțeleg ca profesioniști și rîd pe contul cuiva. Mă uit la ei și-mi spun că trebuie să ne ferim să-i cîntărim prea ușor.

Iată-i cum stau aici și înfiripă cu arcușul dulcegării, precum le este meseria. Însă este lucru dovedit și sigur că, în anumite împrejurări, acești oameni stau la fel și cîntă *Nearer, my God, to thee* pînă în ultimul moment.[1]

Din acest punct de vedere trebuie să-i și privim.

Mai citesc printre picături în volumașul meu portocaliu și mă minunez de cruzimea exuberantă a autorului. Căci în pofida totalei solidarități cu eroul său, lucru despre care am scris ieri, precum și de veneraţia sa, autorul nu se satură în a născoci umilirile cele mai caraghios-lamentabile pentru eroul său și pentru mărinimia sa, în a găsi niște fantezii comice de înjosire, ca de pildă incidentul cu brînza ce o păstrează Sancho — cel „care gîndește vulgar" — în coiful lui Don Quijote și care, în momentul cel mai patetic, începe să se topească și să curgă în capul cavalerului și-i inundă ochii și barba cu zer, așa încît acesta crede că i se moaie creierul ori că este năpădit de o sudoare îngrozitoare, în timp ce se apără cu violență de presupunerea că ar putea fi sudoarea fricii. Este ceva sardonic și un umor sălbatic în astfel de invenţiuni, ca, spre a da o altă pildă, în narațiunea, în fond penibilă, în care Don Quijote este încarcerat și purtat pe drum într-o

[1] În caz de naufragiu, se cîntă pe vapoarele engleze acest *Mai aproape de tine Dumnezeu* (n. tr.).

colivie de lemn — ultima înjosire ce se poate închipui. Este bătut la nesfîrșit, aproape tot atît de mult ca și Lucius în romanul cu măgarul. Totuși, autorul îl iubește și îl cinstește. Toată această cruzime nu pare oare a fi o autobiciuire, o autobatjocorire, o autopedepsire ? Da, mi se pare ca și cum cineva ar sacrifica aici rîsului credința sa, adesea ocărîtă, în idee, credința sa în om și în înnobilarea sa, iar această amară punere în armonie cu realitatea vulgară ar fi de fapt definiția umorului.

O neîntrecută critică relativ la mania traducerilor pune Cervantes în gura lui Don Quijote. I se pare, zice autorul, că traducerea dintr-o limbă într-alta ar fi ca și cînd ai vedea tapiseriile flamande pe dos — „căci, deși arată aceleași figuri, sînt totuși pline de fire, care le desfigurează și le fac să nu se prezinte în frumusețea și desăvîrșirea ce o au pe față... Totuși nu vreau să spun că traducerea nu este un lucru vrednic de laudă".

Caracterizarea este izbitoare. Cervantes excepteză doar pe doi traducători spanioli, pe Figueroa și Xauregui. La aceștia ar fi greu să deosebești traducerea de opera originală. Aceștia trebuie să fi fost oameni minunați. Însă în numele lui Cervantes, am mai putea excepta pe încă unul, Ludwig Tieck, care a dăruit lui Don Quijote cea de a doua față a sa, cea germană.

24 mai

Ieri mi-a venit în minte și sub condei *Măgarul de aur*, nu întîmplător, ci am dat de urma unor anumite relațiuni ale lui *Don Quijote* cu romanul antichității tîrzii, despre care, în lipsa mea de informație, nu știu dacă le-au surprins și alții. Într-adevăr, devin izbitoare anumite pasaje și episoade prin ciudățenia, prin năstrușnicia subiectelor lor, care arată o obîrșie îndepărtată, și semnificativ este că ele se află în a doua parte a operei, de o mai mare demnitate spirituală.

Iată mai întîi în cartea a noua povestirea nunții lui Camacho, „alături de alte evenimente grațioase". Grațioase ? La această nuntă se petrec lucruri groaznice, însă acest „grațios" vrea să anticipeze în titlu că este vorba de glumă, de minciuni, de păcăleli, de un ins viclean care rîde pe ascuns, o tragere pe sfoară tragică a cititorului și a acelor ce iau parte la povestire, și care se rezolvă într-o veselie consternantă.

Cu cel mai „grațios" lux, se povestește sărbătorirea cîmpenească de nuntă a preafrumoasei Quiteria cu bogatul Camacho, rivalul mai fericit al unui tînăr de treabă, Basilio, refuzat, dar numai prin ordin, căci el iubește pe Quiteria, fiica vecinului, din totdeauna, și este iubit de dînsa. Așa că față de Dumnezeu și de oameni aceștia își aparțin, iar întoIH

FI

M.C.

vărășirea frumoasei Quiteria cu bogatul Camacho s-a îndeplinit doar sub presiunea voinței de fier a tatălui miresei. Festivitățile au ajuns pînă la celebrarea cununiei, cînd apare, cu strigăte răgușite, nenorocitul Basilio, „îmbrăcat pe de-a-ntregul în negru, avînd haina brodată cu stacojiu înflăcărat", ținînd cu glas tremurat o cuvîntare în care declară că el, a cărei persoană este piedica morală pentru îndeplinirea și nestînjenita fericire a celor doi, vrea să se dea în lături din calea lor. „Să trăiască — exclamă el — bogatul Camacho cu ingrata Quiteria mulți ani fericiți și să moară sărmanul Basilio, a cărui sărăcie a paralizat aripile fericirii sale, închizînd-o într-o groapă".

Și zicînd asta, scoate, ca dintr-o teacă, din bățul său pe care l-a înfipt în pămînt, o spadă, îi reazimă mînerul de pămînt și se aruncă în vîrful ei, așa că o jumătate a lamei îi iese prin spate, plină de sînge, iar el, scăldat în sîngele său, rămîne întins pe jos.

Nu ne putem închipui o întrerupere mai cumplită a unei serbări atît de vesele și de îndestulate. Toți se reped la locul nenorocirii. Don Quijote însuși coboară de pe Rosinanta pentru a da ajutor omului vrednic de compătimire ; preotul se agită în jurul său, dar nu îngăduie să se scoată spada din rană înainte ca Basilio să se fi spovedit, căci știe că scoaterea spadei ar însemna deces. Doar puțin își

mai vine în fire nenorocitul, și cu o voce stinsă își exprimă dorința ca Quiteria, în clipa lui cea din urmă, să-i dea mîna ca soție ; abia atunci moartea sa nelegiuită va fi justificată. Cum își închipuie el una ca asta ? Oare bogatul Camacho să renunțe la Quiteria de hatîrul morții ? Preotul îl mustră pe muribund : să cugete mai bine la sufletul său și să se spovedească ; dar Basilio dă ochii peste cap și, vădit la ultima suflare, îl asigură că nu se va spovedi niciodată pînă nu i se va da mîna Quiteriei, ceea ce se îndeplinește — deoarece este vorba de un suflet de creștin — cu consimțămîntul blîndului Camacho. Dar numaidecît după aceea, iată pe Basilio sărind sprinten în sus, scoțînd spada din trupul care i-a servit ca teacă și răspunzînd îndrăznet acelora care au pornit să strige „Minune ! Minune !“ — „Nici o minune, nici o minune, numai dibăcie !“

Pe scurt, se adevărește că spada n-a pătruns prin coastele lui Basilio, ci printr-o țeavă de tinichea umplută cu sînge și că totul a fost o farsă pusă la cale de către cei doi îndrăgostiți, care apoi, datorită bonomiei lui Camacho, precum și insistențelor înțelepte ale lui Don Quijote, are ca rezultat că Basilio o păstrează pe Quiteria sa.

E îngăduit una ca asta ? Scena sinuciderii este descrisă cu o seriozitate desăvîrșită și cu accente tragice ; este netăgăduit că provoacă groază și com-

pătimire, nu numai la toți cei care sînt de față, ci și cititorului — ca apoi totul să se dizolve într-un fum ridicol și să se înfățișeze ca un travesti de farsă. Oarecum indispuși, ne întrebăm dacă asemenea practici de mistificare se potrivesc artei, așa precum o înțelegem noi, acum. Iată că știu însă, de la Erwin Rohde și din excelenta carte scrisă de către mitologul și cercetătorul de istorie a religiilor Karl Kereny din Budapesta despre romanul greco-oriental, cum că fabulatorilor antichității tîrzii le plăceau foarte mult scenele de felul acesteia. Scriitorul alexandrin de romane Achilleus Tatios istorisește, în a sa *Povestire despre Leukippe și Kleitofon*, în ce fel îngrozitor a fost măcelărită eroina de niște tîlhari egipteni, scena fiind descrisă într-un mod înfiorător, cu toate detaliile barbare, fapt întîmplat chiar sub ochii iubitului ei, care este despărțit de dînsa printr-o groapă adîncă și apoi pe punctul de a se sinucide, desperat, pe mormîntul ei. Însă iată că se apropie în grabă niște tovarăși, pe care îi crezuse, de asemenea, morți, trag ființa sacrificată — vioaie și sănătoasă — afară din groapă și explică lui Kleitofon că fuseseră prinși de către aceiași bucoli, că le fusese încredințată uciderea fetii, iar ei, cu ajutorul unui pumnal de teatru cu o lamă ce se strînge în mîner și cu un mat plin de sînge legat peste față, își desăvîrșiseră opera lor înfricoșătoare numai în aparență.

Mă înșel eu oare, sau au făcut școală, în cazul lui *Don Quijote,* matul plin de sînge și întreaga grosolană mistificare ?

Al doilea caz este o amintire referitoare chiar la Apuleius. Vorbesc despre extrem de ciudata *Aventură cu privire la zbieretul măgarului,* povestită în capitolele opt și zece din aceeași carte a IX-a din *Don Quijote,* cum cei doi judecători de țară, dintre care unuia i-a fugit măgarul, pleacă împreună spre muntele unde presupun că se află asinul. Și deoarece nu-l pot găsi, caută să-l atragă spre ei imitînd zbieretul — o artă în care ambii sînt maeștri. Unul ici, celălalt colea, zbiară pe rînd, și ori de cîte ori unul e auzit, celălalt aleargă spre el, convins că măgarul este la fața locului, pentru că numai el putea să zbiere așa de natural ; și cei doi se întrec reciproc în laude și complimente pentru frumosul talent. Însă măgarul nu vrea să vină, pentru că a fost mîncat de lupi și rămășițele lui zac în tufiș. Acolo îl găsesc judecătorii, și se întorc, triști și răgușiți, acasă. Dar povestea concurenții lor la zbierete se răspîndește în întreaga regiune, așa încît oamenii acestui sat ajung de rîsul celor învecinate și sînt siliți să asculte zbierete de măgar din toate părțile.

De aici se nasc dezbinări înverșunate, ba chiar adevărate campanii războinice de la sat la sat. Și într-un marș spre o astfel de bătălie se întîmplă să-și facă apariția Don Quijote și Sancho Pancha.

Căci, precum se întîmplă de obicei, cei din satul măgarilor și-au făcut de mult din batjocură o cinste și o vază ; ei ies în drum cu un stindard, pe a cărei mătase albă e pictat un măgar zbierînd, iar sub această emblemă, înarmați cu lănci, arbalete, sulițe și halebarde, sînt gata să pornească spre antimăgari pentru a da o luptă, cînd Don Quijote li se pune în cale. Acesta le ține o cuvîntare mărinimoasă, în care-i îndeamnă, în numele rațiunii, să renunțe la intenția lor și să nu ajungă pînă la vărsări de sînge pentru astfel de fleacuri. Aceștia parcă sînt dispuși să-l asculte. Însă acum Sancho Pancha, ca să fie și el într-un fel de folos, se amestecă în vorbă și strică absolut totul, spunîndu-le nu numai că ar fi o nebunie să te superi cînd auzi pe unul zbierînd, dar adaugă că și el a zbierat în tinerețea lui cu atîta îndemînare și naturalețe, încît toți măgarii din sat i-au răspuns ; și pentru a dovedi că aceasta e o știință care, ca și înotul, nu se uită niciodată, își ține nasul astupat și zbiară o dată de răsună toate văile învecinate — spre marea sa nenorocire, căci sătenii, care nu mai pot îndura să audă zbierete, îl iau crunt la bătaie, iar Don Quijote, împotriva obiceiului său, trebuie să caute să scape cu fuga de amenințarea arbaletelor și a sulițelor. O ia din loc, iar Sancho Pancha, pe care oamenii l-au așezat apoi, încă amețit, „pe măgarul său", îl urmează într-o stare jalnică.

De altfel, escadronul celălalt, după ce a așteptat zadarnic toată noaptea sosirea adversarului care n-a ieșit la luptă, se întoarce vesel și mîndru în sat ; și — adaugă eruditul poet — „dacă ar fi cunoscut vechiul obicei al grecilor, desigur, în locul acesta ar fi înălțat un trofeu".

Ciudată poveste ! Ea conține ceva plin de amintiri și de aluzii cu privire la care nu cred să mă înșel. Măgarul joacă în lumea reprezentărilor greco-orientale un rol deosebit. Este animalul lui Typhon-Set, răutăciosul frate al lui Osiris cel „Roșu", iar ura mitică împotriva acestuia se întinde atît de mult, pînă în evul mediu, încît rabinii comentatori ai *Bibliei* numesc pe Aseu, fratele roșu al lui Iacob, „un măgar sălbatic". Noțiunea de ciomag a fost strîns legată de această ființă falică.

Expresia „a bate măgarul" are nuanță de cult. Hoarde întregi de măgari au fost gonite cu bătăi, cu un întreg ceremonial, în jurul zidurilor orașelor. Mai există și obiceiul cultic de a azvîrli animalul tyfonic de pe stînci în gol, o moarte de care abia scapă Lucius, transformat fiind el însuși în măgar, din romanul lui Apuleius : tîlharii îl amenință cu „katakremnezesthai". De altminteri, este bătut pentru zbieretele sale de măgar întocmai ca Sancho Pancha, și în general încasează bătăi tot timpul cît este măgar. Dacă le numărăm, sînt patrusprezece cazuri. Mai trebuie să adaug că, după Plutarh, locuitorii

unor cetăți urau așa de mult zbieretul măgarului, încît au interzis pînă și trompetele ce păreau că se asemuie la sunet cu el. Nu sînt satele din *Don Quijote* o amintire a acestor așezări susceptibile ?

Ne impresionează ciudat să întîlnim o atare moștenire autentic mitică la poetul Renașterii spaniole, sub o formă inofensiv travestită. O posedă Cervantes oare din cunoașterea directă a literaturii de romane antice ? Au ajuns poate la el motivele acestea, trecînd peste Italia și prin Bocaccio ? Nu au decît s-o descurce învățații !

*

Se luminează în decursul zilei și se ivește cerul albastru. Marea are culoarea micșunelii ; nu îi spune Homer așa ? Către amiază am văzut nori de ceață plutind în strălucirea soarelui, deasupra apei, unul după altul, pe un fond alb ca laptele, creați parcă pentru picioare îngerești — o fantasmagorie gingașă și luminoasă.

25 mai

Tînărul medic de pe vas este neîncrezător în vremea asta. Desigur că-i frumoasă, însă cît timp stăm sub înrîurirea Golfstrom-ului nu te poți bizui pe ea. Între timp, ne bucurăm de fericita schimbare, o

căldură crescîndă, care ne face să simțim de astă dată că lunecăm în alte zone, mai sudice, ne bucurăm de puritatea albastră, de înaintarea lină a navei, pe o mare mai netedă, încît putem întîrzia pe puntea deschisă a bărcilor, unde, asistînd la alternarea dintre soare și umbră, ne petrecem aproape toată ziua. Trebuie să ne păzim de viclenele arsuri de pe față. Vîntul înaintării nu ne lasă să simțim fierbințeala, și, între timp, soarele își îndeplinește rolul lui vătămător.

Aseară am văzut un film în *Social Hall* — nici acest dar al civilizației nu trebuie să ne lipsească, conform dorinței acelora care ne transportă. Și este destul de curios că ne putem îndeletnici cu vizionarea unui film în împrejurările de față. Ecranul de proiecție a fost așezat la un capăt al sălii, opus aparatului miraculos emițător al imaginii și sunetului, în care și-a întrupat evoluția lanternei magice a copilăriei noastre. Ședem în mijlocul eleganței, ușor legănate, a sălii de primire, în smoking ; în fotolii, în fața măsuței aurite, ne bem ceaiul, fumăm țigări și privim, ca în oricare cinematograf *Capitol* sau *Eldorado* al pămîntului stabil, umbra mișcătoare și vorbitoare — o situație surprinzătoare a vieții. Situația personajelor în acțiune nu era nicidecum inferioară situației noastre, ea trădînd cel puțin tot atîta eleganță și tihnă. Buna stare era condiția de bază a existenței și soartei lor, iar aceasta atenua, consolator pentru auditoriu, conflictele și încercările cărora au fost supuse. Așa trebuie să fie. Mobila confortabilă, perspective largi de saloane distinse, cu cristaluri și fructiere pe mesele bogate ale sufrageriilor — filmul în general arată de preferință viziunea bogăției, spre a arăta poporului subiecte de vis, iar lumii care stăpînește prin bani, o oglindă măgulitoare. Filmul nostru, de proveniență americană, povestea despre un director de întreprindere american mai vîrstnic, cuprins de o slăbiciune plină de nostalgie — și diletantă — pentru muzică, artă, frumusețe, pasiune superioară și care își părăsește soția pentru a alerga la Paris după aceste vise sclipitoare. Un eșec pașnic este rezultatul încercării sale nepotrivite ; întruparea feminină a dorului său îi revine unui tînăr muzician, căruia tot eroul principal îi procurase renumele cu banii săi, iar ultima imagine îl arată la telefon, cînd vestește pe răbdătoarea sa soție despre întoarcerea sa — un sfîrșit cam melancolic, însă suportabil, deoarece știm că pe acest om decepționat, dar, de bună seamă, și calmat, îl așteaptă iarăși perspectivele de salon și mesele cu cristaluri.

Rău era că priveam aceste plăcute apariții conforme cu rangul nostru într-o societate așa de restrînsă, aflîndu-ne doar vreo zece ori douăsprezece persoane — în loc de cîteva sute — în *Social Hall*-ul albastru-auriu al vaporului de lux, al cărui gol căsca

aducător a pagubă și prezenta imaginea unei ordini economice care trosnește în mod critic. Nici măcar toți acei care făceau parte din grupul nostru mic, dar perseverent, nu se înfățișaseră. Îmi lipsea americanul cu botul de pește, care așternea mereu notițe. Unde era ? O fi iar la evreii emigranți, din *Touring Class ?* Un om neliniștitor. Călătorește în clasa întîi și ia parte, în smoking, la mesele noastre, însă se ține departe de îndeletnicirile noastre spirituale, refugiindu-se, în mod jignitor, într-o lume străină, adversă. Omul ar trebui să știe unde îi este locul. Oamenii ar trebui să fie solidari.

Aventura cu leul este neîndoios punctul culminant din seria „acțiunilor" aparținînd subiectului lui *Don Quijote* și, serios vorbind, punctul culminant al întregului roman — un capitol minunat povestit, cu un patos comic, cu un comic patetic, ce trădează adevăratul entuziasm al poetului pentru eroica scrînteală a personajului său. Am citit de două ori capitolul, și mă preocupă neîncetat conținutul lui straniu, mișcător, grandios prin ridicolul său. Întîlnirea cu căruța împodobită cu steguleț, unde se află bestiile africane, „pe care generalul Oran le trimite în dar Maiestății sale la Curte", este atrăgătoare în sine, ca o imagine a civilizației. Și tensiunea ne cuprinde, după toate cîte știm despre mărinimia lui Don Quijote, oarbă și lovind în gol, la citirea paginilor în care acesta insistă, spre groaza tovarășilor săi

și fără a se lăsa „convins" de nici un fel de obiecțiuni raționale, ca îngrijitorul să dea drumul leului înfiorător și flămînd din cușcă, spre a intra în luptă cu el — această tensiune ne oferă mărturia extraordinarei arte prin care povestitorul se pricepe să mențină efectul unuia și aceluiași motiv, mereu proaspăt și reînnoit prin toate variațiunile.

Vitejia nebună a lui Don Quijote apare tocmai de aceea atît de surprinzătoare, pentru că el nu este nicidecum așa de nebun încît să nu-și dea seama de ea. „A ataca leii — zice pe urmă — mi s-a părut o datorie de neînlăturat, deși îmi dam bine seama că este o bravură imensă, căci știu bine că vitejia este o virtute care se află între două extreme, demne de dispreț, anume, între lașitate și cutezanță nebună. Însă este mai puțin blamabil viteazul care pășește în «cutezanță nebună» decît cel care coboară și alunecă în lașitate ; deoarece, după cum risipitorului îi este mai ușor decît zgîrcitului să devină darnic, tot astfel cutezătorului nebun îi este mai ușor să devină într-adevăr viteaz decît lașului să se ridice la adevărata vitejie."

Cîtă inteligență morală ! Observația omului cu mantaua verde este cît se poate de nimerită : tot ce declară Don Quijote este bun și înțelept, însă tot ce săvîrșește pe temeiul acestei chibzuieli este fără sens, temerar și naiv ; și avem aproape impresia că poetul a vrut să ne pună în față lucrurile

acestea, ca o antinomie normală și inevitabilă a vieții morale superioare.

Scena clasică, de o sută de ori redată în imagini, în care slăbănogul Hidalgo, ce s-a dat jos de pe iapa lui, îngrijorat că s-ar putea ca vitejia ei să nu fie la înălțimea curajului său, cu scutul și spada sa ponosite, gata pentru lupta cea mai absurdă, stînd înaintea cuștii deschise, scrutînd cu „atenție rece" mișcările leului uriaș, plin de nerăbdarea eroică de „a se măsura" cu fiara — această scenă mi s-a înfățișat din nou înaintea ochilor la cuvintele lui Cervantes, alături de urmarea ei, care ne aduce rezolvarea și respingerea, pe cît de norocoasă, pe atît de blamabilă, a atitudinii eroice adoptate de Don Quijote. Pentru că leul nobil, pe care nu-l interesează fițe și farse îndrăznețe, întoarce spre Hidalgo, după o scurtă privire, „părțile sale dinapoi", și se întinde pe podeaua cuștii cu desăvîrșit sînge rece și calm.

Eroismul eșuează astfel în chipul cel mai prozaic. Tot ce conține ideea de a fi respins cu dispreț, ca situație mizeră, caraghioasă, cade aici pe capul lui Don Quijote, prin purtarea nepăsător-disprețuitoare a creaturii maiestuoase. Pe deasupra, el își iese și din fire. Hidalgo cere de la îngrijitorul înspăimîntat să îmboldească leul prin bătăi, ca să se scoale și să-l atace. Acuma însă, omul îl refuză și caută să-l facă să înțeleagă că mărinimia lui s-a manifestat îndeajuns. Datoria maximă a unui luptător viteaz este

de a-l provoca pe adversar și a-l aștepta pe cîmpul de luptă ; dacă acesta o șterge, atunci rușinea cade asupra sa... și așa mai departe. Don Quijote se împacă, în sfîrșit, cu această explicație și înfige batista, care altă dată i-a servit pentru a-și șterge „sudoarea de brînză" de pe față, ca semn al victoriei, în vîrful spadei sale, ceea ce face pe Sancho, care fugise și îl vede de la distanță, să exclame : „Să mor eu dacă stăpînul meu n-a doborît bestiile sălbatice, căci iată că ne cheamă". Este minunat.

În nici un pasaj nu se observă mai clar că scriitorul este radical dispus să înjosească și să înalțe în același timp pe eroul său. Înjosirea și înălțarea sînt însă două noțiuni pline de simțire creștină, și tocmai în îmbinarea lor psihologică, în contopirea lor umoristică, se demonstrează cît de mult este *Don Quijote* un produs al culturii creștine, al psihologiei și al omeniei creștine — precum și ce înseamnă de-a pururi creștinismul însuși și vitejeasca lui amploare și eliberare pentru tărîmul spiritual, pentru poezie, pentru umanitate. Îmi vine în minte Jacob al meu, care, în colb, la picioarele feciorului Eliphas, geme și, pe de-a-ntregul dezonorat, își făurește totuși, printr-un vis în adîncul sufletului său, în fond neumilit, îndemnul să-și ridice, să-și înalțe din nou fruntea.

Spuneți ce vreți, dar creștinismul, această floare a iudaismului, rămîne una din coloanele de bază pe

care se sprijină moravurile occidentale, cealaltă coloană fiind antichitatea mediteraneană. Negarea uneia dintre aceste premise de bază a moravurilor și culturii noastre, ori chiar a amîndurora, de către oricare grupare a comunității occidentale ar însemna eliminarea ei din această comunitate, o retrogradare de neînchipuit și, de altfel, slavă Domnului, imposibil de realizat a stării ei umane, nu știu pînă unde. Lupta febrilă a lui Nietzsche, această admirație a sa pentru Pascal, împotriva creștinismului a fost o excentricitate nefirească și a constituit pentru mine dintru început, în fond, o nedumerire, ca multe altele la acest erou înduioșător. Goethe, mai fericit echilibrat și, din punct de vedere psihic, mai liber, nu s-a lăsat împiedicat, prin „păgînismul său hotărît", de a aduce creștinismului omagiile sale cele mai expresive, de a-l simți drept puterea moralizatoare, deci și ca un aliat al său. Vremuri zbuciumate cum sînt cele ale noastre, care înclină întotdeuna să confunde epocalul cu veșnicul (de pildă, liberalismul cu libertatea) și să „răstoarne copilul o dată cu apa din baie", îmboldesc pe orice om serios și mai liber, care nu plutește doar în curentul timpului, să revină spre temeiurile primordiale, să și le însușească din nou, să insiste asupra lor cu exclusivitate. Critica ce o exercită secolul asupra eticii de natură creștină (lăsînd la o parte dogma și mitologia), corectările față de simțămîntul vieții pe

care și le exercită rămîn — oricît de adînc ar pătrunde, oricît de transformator le-ar fi efectul — mișcări de suprafață. Cele lăuntrice, determinante, hotărîtoare și angajante, creștinismul cultural al omului occidental, drept ceva obținut prin luptă și care nu se înstrăinează niciodată, nu este atins de fel prin această critică a secolului.

26 mai

Jurnalul nostru de bord este un ziar bogat în nerozii — trebuie să recunoaștem. Apare zilnic, afară de duminică, spre a nu lipsi călătorilor de pe ocean, după cum nu le lipsește pîinea proaspătă, nici literele proaspăt imprimate. Ni se vîră în cabină, pe sub ușă, unde îl găsim și-l ridicăm cînd venim jos înainte de *lunch*, și îl citim imediat, căci cine știe ce pozne face Europa cînd noi abia i-am întors spatele ? O bună parte a conținutului ziarului este imprimată dinainte, îndeosebi anunțurile și ilustrațiile, așa că nu posedă valoarea actualității. Însă vaporul este prevăzut cu o instalație de radio. În aparență izolați și părăsiți în mijlocul pustiului mării, stăm totuși în contact cu lumea întreagă, putem trimite vești spre toate punctele cardinale și putem și primi vești de peste tot, iar ceea ce ni se transmite de pe continente se înglobează în

coloanele ziarului nostru, menținute deschise în acest scop.

Ce am citit astăzi ? În grădina zoologică a unui oraș din vest, un tigru a căpătat, în timpul unei boli, whisky ca medicament, și lighioana sălbatică a prins o astfel de deprindere pentru această băutură, încît nici după însănătoșire nu vrea să renunțe la alcool, și cere în fiecare zi porția lui de whisky. Iată ce apare în ziarul nostru, pe lîngă alte vești asemănătoare. Desigur, este o veste îmbucurătoare. Nu zadarnic s-au bizuit pe simpatia noastră vesel-înțelegătoare față de acest tigru împrietenit cu alcoolul. Și totuși, nu cumva e vorba aici de un fel de abuz ? O minune tehnică, așa cum este radio-telegrafia, să servească pentru a transmite astfel de noutăți peste mări și țări ? Ah, omenirea ! Progresul ei spiritual și moral nu a ținut pasul cu cel tehnic, ci a rămas mereu cu mult în urmă, după cum se vede și în cazul acesta, iar neîncrederea în faptul că viitorul va fi mai fericit decît trecutul se nutrește din acest izvor. Distanța între maturitatea tehnică și mentalitatea ei necoaptă produce tocmai acea curiozitate bănuitoare cu care luăm în mînă ziarul cu noutăți — și apoi citim despre tigrul acela vesel. Putem fi bucuroși că nu citim ceva mai rău. Dar firește, e cam aceeași situație cu neseriozitatea postului nostru de radio ca și cu aceea a muzicanților de bord. În anumite împrejurări, postul de radio știe

să comunice S.O.S., da, poate să facă și lucrul acesta. Aproape că am dori ca, pentru demnitatea tehnicii, să i se ofere prilejul să o facă !

Aseară s-a stîrnit vîntul, iar vaporul s-a zbătut cumplit în tot timpul nopții ; dar astăzi timpul este iarăși cît se poate de frumos și domnește o căldură cu totul vărătică. Am zărit un pește de mărimea unui delfin ce s-a înălțat într-un salt de-asupra apei. Că vasul nostru ar fi călcat cîndva o balenă, mi se pare un zvon fals. Oamenii cred că se potrivește, și de aceea îl povestesc. Pe de altă parte, șeful barului ne-a arătat spre amiază un stol de păsări, niște pescărușI, care nu departe de vapor se vînturau pe valuri ; cică e un semn că nu mai sîntem prea departe de țărm.

Cu toate astea, ora, ba chiar ziua sosirii noastre rămîn încă nehotărîte. Aflăm că dacă curentul continuă să ne fie favorabil și timpul rămîne liniștit debarcarea noastră poate avea loc poimîine, luni, în decursul după-amiezii. Împotriva acestei afirmații însă stă părerea că la început am întîmpinat prea multă ceață și că am fost opriți din înaintare ; se pare deci că se va face marți pînă ce vom intra în Golful Hudson.

Călătoria pe mare se deosebește și prin această nesiguranță a orei, ba chiar a zilei de sosire — aproape că eram să spun se deosebește avantajos — de călătoria cu trenul. Ea are, cu tot confortul ei

desăvîrșit, un caracter mai primitiv, aparținînd elementului apă, un ce mai inexact, un ce care depinde de întîmplare, și involuntar simțim aceasta ca o ciudățenie simpatică. De ce? Oare și la mine se trădează în această plăcere, la drept vorbind, dezgustul de mecanismul civilizației — dorința să renunț la el, să-l neg, să-l resping drept ucigător pentru suflet și viață și să afirm și să caut o formă de existență care să fie mai apropiată de primitiv, de nesiguranță, de improvizație, de război și de aventură? Vorbește oare și în mine rîvna, care bîntuie peste tot, după „irațional", acest cult, pentru ale cărui primejdii umane și risc de abuzuri simțul meu critic a stat totuși de veghe și împotriva căruia, din simpatie europeană pentru rațiune și ordine, m-am opus — mai mult poate din nevoia echilibrului — parcă n-aș avea și eu în mine însumi ceea ce caut să birui? Ca povestitor, am ajuns la mit — umanizîndu-l firește, spre disprețul nemăsurat al acestor oameni plini de patos și care ar vrea să fie barbari. Încerc o unire a mitului cu umanitatea, ceea ce consider ca mai valabil din punct de vedere uman pentru viitor decît lupta unilaterală legată de moment, împotriva spiritului, această manieră de a se face agreabil epocii prin călcarea în picioare a rațiunii și civilizației[1].

[1] Aluzie la furibunda propagandă hitleristă împotriva culturii umaniste (n.r.)

Pentru a pune bazele viitorului, nu este de ajuns să fim „contemporani", în sensul mișcării actuale, la care poate lua parte fiecare măgar, plin de trufie și plin de dispreț covîrșitor împotriva liberalismului depășit, care mai știe ceva și despre alte lucruri. Trebuie să păstrăm timpul nostru în noi înșine, cu toată complexitatea și contradicțiile lui, căci multilateralul, nu unicul, pregătește viitorul.

Captivant și foarte semnificativ este în *Don Quijote* episodul despre maurul Ricote[1], fostul vînzător de ierburi și mirodenii din satul lui Sancho, care, din cauza edictelor de expulzare, a fost nevoit să părăsească Spania și, sub impulsul dorului de patrie, dar și în speranța de a dezgropa o comoară ascunsă, se furișează din nou în țară, sub haina unui pelerin. Capitolul este un amestec iscusit de mărturii de lealitate, de dovezi ale creștinismului sever, catolic, al autorului, de supunerea sa neîndoielnică față de marele Filip al III-lea și de cea mai vie compătimire omenească pentru soarta îngrozitoare a națiunii maure, care, lovită de ordinul de expulzare al regelui, fără nici o considerație pentru suferința individuală, sacrificată din așa-zisa rațiune de stat, este împinsă la mizerie. Exprimînd primul simțămînt, autorul își dobîndește permisiunea pentru a-l pro-

[1] Întregul episod arată o situație aidoma celei create în Germania hitleristă prin expulzarea evreilor (n.r.).

mova pe cel de-al doilea, dar presupun că s-a simțit întotdeauna că primul a fost mijlocul politic pentru a ajunge la celălalt, iar sinceritatea poetului își face cu adevărat loc abia într-al doilea. Pune în gura nenorocitului însăși acceptarea ordinelor maiestății sale, mărturisirea că ele au fost rostite „cu deplină dreptate". Mulți, îl face autorul să declare, n-au vrut să creadă că acel ordin fusese serios, și l-au luat drept o amenințare. El însă și-a dat seama de îndată că trebuie văzut în el legi reale, care vor fi aduse la îndeplinire fără milă, și era convins de aceasta pentru că știa despre „rușinoasele comploturi" ale a lor săi, comploturi de așa natură, încît el trebuie să considere o adevărată inspirație dumnezeiască cea care a hotărît pe maiestatea sa să ia „această decizie eroică" și s-o ducă la îndeplinire. Acele „rușinoase comploturi", care justifică inspirația regală, nu ni se arată mai de aproape ; ele rămîn într-un întuneric jenant. Dar au existat — nu în sensul că toți ar fi fost vinovați ; se întîlnesc, zice Ricote, printre oamenii noștri cîțiva creștini perseverenți și sinceri ; însă din păcate nu sînt numeroși, și de aceea n-a fost bine ca șarpele să fie hrănit la piept și dușmanul să fie în propria casă.

Obiectivitatea și cumpătarea ce o atribuie autorul gîndirii acestui om greu lovit sînt demne de admirație. Dar, imperceptibil, ele alunecă într-o altă matcă. Maurul spune : s-ar putea crede că pedeapsa

ar fi justă, ar fi fost ușoară și agreabilă, însă în realitate expulzarea este cea mai îngrozitoare pedeapsă prin care el și poporul său ar putea fi loviți. „Oriunde ne-am afla, noi deplîngem Spania, fiindcă aici am fost născuți și aici este adevărata noastră patrie ; nu găsim nicăieri primirea de care ar avea nevoie nenorocirea noastră, iar în Barbarie (Berberie), ca și în toate părțile Africii, unde credem că vom fi primiți, onorați și mîngîiați, acolo sînten insultați și maltratați mai rău și mai mult." Astfel se jelește amarnic maurul spaniol, de-ți frînge inima. Einele, zice el, noi nu-l recunoaștem decît atunci cînd l-am pierdut, și la cei mai mulți dintre ai săi este atît de puternică dorința de a se întoarce în Spania, încît aceștia își părăsesc soțiile și copiii pentru a se înapoia acolo, primejduindu-și viața ; așa de mare este dorul lor de țară, așa precum știe și el, din propria experiență, că dragostea de patrie este atît de dulce.

Nimeni nu poate tăgădui că, prin aceste mărturii ale unei iubiri de patrie ce nu se poate nimici și ale unei uniri firești cu aceasta, afirmațiile spășite despre „șarpele hrănit la piept" și „dușmanul din casă", precum și marea îndreptățire a legilor de expulzare pot fi declarate minciuni. Inima poetului care vorbește în partea a doua a cuvîntării lui Ricote o face cu o limbă mai convingătoare decît limbajul acela smerit, prevăzător ; el simte milă

pentru acești oameni hărțuiți și izgoniți și care sînt tot atît de buni spanioli ca și el însuși sau oricare altul ; deoarece ei sînt născuți în Spania, care după eliminarea lor nu va mai fi curată, ci doar mai săracă ; este patria lor naturală, cea adevărată, iar ei, fiind dezrădăcinați din glia lor, sînt străini peste tot, și pretutindeni le va sta pe buze cuvîntul „la noi, la noi în Spania, cutare lucru era așa ori așa, adică mai bine".

Cervantes, ca literat sărac și dependent, simte prea mare nevoie de a fi leal ; însă după ce a făcut o clipă din inima sa o „ascunzătoare de ucigași", o purifică mai bine decît se purifică Spania prin edictele sale. Cruzimea acestor ordine, pe care abia le-a admis ca bune, o dojenește acum, nu direct, ci prin accentuarea iubirii de patrie a celor expulzați. Își îngăduie chiar de a vorbi despre „libertatea conștiinței" ; într-adevăr, Ricote povestește că din Italia s-a îndreptat spre Germania, unde a găsit un soi de pace sufletească. Căci Germania este o țară bună și răbdătoare, zice acesta, locuitorii ei nu se uită la fleacuri, ci fiecare trăiește acolo cum îi pare lui că este bine, și în cele mai multe localități se poate trăi în deplină și liberă conștiință. În acest moment, mi-a fost dat să simt o mîndrie patriotică, deși cuvintele care mi-au deșteptat-o sînt vechi. Este întotdeauna plăcut să auzi rostită de guri străine o laudă adusă țării tale.

Timpul se schimbă repede la mare, însă și mai repede și capricios pe mare, cînd se îmbină schimbarea poziției meteorologice, prin înaintarea vasului, cu schimbarea climei. Căldura de vară de ieri s-a transformat chiar pe seară, cînd se acoperise cerul, într-o zăpușeală neplăcută, aducînd cu sine o tensiune a nervilor, care ne făcea gata să ne așteptăm la o catastrofă sau la o schimbare bruscă a vremii.

Hainele de seară ne împovărau ; ședeam sub cămașa scrobită, scăldați în sudoare, iar ceaiul, mai ales, ne-a provocat o adevărată potopire de umiditate. Nu știu pînă la ce oră a nopții a durat această senzație, dar astăzi totul s-a schimbat. Dimineața a fost răcoroasă și ploioasă ; ceața a apărut la orizont, și sirena a șuierat iarăși ore întregi. Deodată a trecut însă și asta. Vîntul și-a schimbat direcția, ceața a dispărut, cerul s-a înseninat, dar în ciuda soarelui, vremea a rămas, cel puțin în comparație cu seara tropicală de ieri, așa de rece, încît pentru ședereа pe covertă aveam nevoie de pled și de manta.

Se manifestă vag o oarecare agitație premergătoare debarcării. E duminică. Se spune că în noaptea de mîine spre poimîine vom sosi, dar vom rămîne pînă dimineața la gura fluviului, pentru a intra în port abia marți la orele șapte.

Trebuie să revin la cele scrise ieri despre poet și să-mi dau seama ce mult crește ponderea umană a criticii sale și valoarea spirituală a libertății sale prin constrîngerile lui ca supus și creștin. Ceea ce mă preocupă este relativitatea oricărei libertăți, faptul că libertatea are nevoie de fondul contrastant al unei puternice încătușări și condiționări, nu numai exterioare, ci interioare, adevărate, pentru a dovedi o valoare spirituală și spre a fi o exprimare de un rang superior. Ce greu ne putem crea o imagine despre dependența și devoțiunea în mijlocul cărora trăiau artiștii de odinioară, înainte de emanciparea Eului artistic, pe care ne-a adus-o secolul burghez și despre care se poate spune că a fost folositoare artistului numai în rare cazuri, în cele foarte proeminente.

O mentalitate și concepție modestă de meșteșugar privitoare la profesiunea artistică, chiar și dacă este vorba de măiestrie, de unde din cînd în cînd, individual, se evidențiază cazul fericit al măreției și suveranității într-o spiritualitate superioară, în fața căruia se pleacă și monarhii : astfel de împrejurări vor fi fost în general mai prielnice pentru spiritul artistului decît cele moderne, unde se începe cu emanciparea, cu Eul, cu libertatea și suveranitatea, și nu mai există modestia obiectivă, din care să izvorască eventual măreția.

Pictorul, sau scluptorul debutant, care se gîndea să se consacre iscusitei și distinsei împodobiri a lumii și voia să ajungă departe în această frumoasă profesiune, se ducea ca ucenic la un maestru bun, spăla pensulele și freca vopselele, începînd de la treptele cele de jos. Fiecare devenea un ajutor util, căruia bătrînul poate că-i mai lăsa cîte ceva de lucrat la opera sa, precum, de pildă, profesorul-chirurg, la sfîrșitul operației, spune asistentului : „Terminați dumneavoastră !“. Devenea, în cele din urmă, dacă toate mergeau bine, un bun maestru în profesia sa, și mai mult decît atît nici nu era nevoie. Se numea *artista* — cuvîntul acoperă ambele noțiuni : aceea a artistului și aceea a meseriașului ; ba chiar și azi încă, tot astfel se numește în Italia orice meseriaș. Geniul, marele Eu, îndrăzneala singuratică, era o excepție care, izvorîtă din cultura profesională modest-solidă, practic pricepută, creștea somptuos, și nu trebuie să uităm că și un astfel de om, blagoslovit și înălțat, rămînea și el un fiu supus bisericii, de la care primea sarcinile și subiectele sale. Astăzi, precum am mai afirmat, începem cu geniul, cu eul, cu spiritul, cu singurătatea, ceea ce probabil nu-i sănătos.

Hugo von Hofsmannthal, care, datorită faptului că era austriac și pe jumătate italian, avea un raport intuitiv cu secolul al XVIII-lea, îmi vorbea odată, într-un mod spiritual foarte tonic, despre pateticele

schimbări ce au avut loc de atunci și pînă azi în simțămintele muzicianului. Dacă vizitai, povestește scriitorul, pe timpurile acelea pe un astfel de maestru, ți se adresa astfel : „Luați loc vă rog. Vreți o cafea ? Să vă cînt ceva ?“ Așa era pe atunci. Astăzi toți parcă ar fi niște acvile bolnave.

— Da, asta este. Artiștii au devenit niște acvile bolnave prin procedeul de solemnizare prin care a trecut arta de atunci încoace și care, în genere, a înălțat-o și a melancolizat-o, spre nenorocirea artei însăși, a transformat-o în ceva singuratic, melancolic, izolat și neînțeles, într-o „acvilă bolnavă“.

E drept că poetul reprezintă o altă specie de artist decît *artista* plastic ori muzicianul, că poezia și poemul ocupă o situație deosebită printre arte, pentru că partea de meserie joacă aici un rol inferior, în orice caz un altfel de rol, imaterial și mai spiritual, iar în general relația ei cu spiritualul este mai directă.

Poetul nu este numai artist, sau este aceasta într-un mod mai deosebit, mai spiritual, deoarece medium-ul lui este cuvîntul, unealta lui este spirituală. Însă și la poet ar putea fi de dorit ca libertatea și emanciparea să fie la capătul, și nu la începutul carierii, ca ele să crească omenește din modestie, limitare, încătușare, dependență. Căci, încă odată : libertatea capătă valoare, ea înzestrează cu un rang abia atunci cînd este cucerită din dependență, cînd

înseamnă eliberare. Cu atît mai puternic din punct de vedere spiritual ne impresiona compătimirea lui Cervantes pentru soarta maurului, critica tacită pe care o exercită prin această milă asupra durei rațiuni de stat, după cuvintele de supunere premergătoare, și unde totuși nu era vorba de ipocrizie, ci de o adevărată condiționare spirituală. Demnitatea și libertatea omenească, emanciparea artistului intelectual, suprema temeritate sufletească, precum ies în lumină în amestecul donchișotesc dintre cruda, înjositoarea zeflemisire și înduioșătoarea măreție, toate astea, geniul, suveranitatea, îndrăzneala culminantă au ca temei evlavioasa supunere ca venerație a sfintei închiziții, ca lealitate formală față de monarh, ca plecăciune sub ocrotirea marilor suverani, cu universal cunoscuta lor generozitate, cum e aceea a Contelui Lamos și a lui Don Bernardo de Sandovaly Roxas.

Lucrurile astea își iau zborul așa de involuntar și de neprevăzut din leala supunere, precum crește opera dintr-o glumă satirică amuzantă, cum a fost concepută pînă a deveni o carte universală și un simbol al omenirii. Consider drept o regulă faptul că operele mari au fost rezultatul unor intenții modeste. Ambiția nu trebuie să stea la început, înainte de creația de operă ; ea trebuie să crească o dată cu opera, care se voiește pe ea însăși mai mare decît intenționa s-o făurească artistul uimit și amuzat ;

trebuie să fie legată de operă, iar nu de Eul artistului. Nimic nu este mai fals decît ambiția abstractă și premergătoare faptei, ambiția în sine și nedependența de operă, ambiția palidă a Eului. O astfel de ambiție se manifestă ca un vultur bolnav.

28 mai

Ultima zi pe bord. Ieri, ne-am întîlnit cu un vapor, primul de la plecarea noastră, și am resimțit întîlnirea ca un eveniment. Era un vas danez, cam de mărimea navei noastre, cu *Dannebrogul* la pupă, și priveam cu satisfacție salutul drapelului pe care îl schimbam cu el, acest omagiu cavaleresc ce și-l conferă, peste tot, vapoarele, cînd se întîlnesc. Un fluierat strident s-a auzit de la punte, și un marinar s-a grăbit să coboare culorile noastre olandeze de pe catarg, pe cînd dincolo se lăsa Dannebrogul în jos. Apoi, deoarece trecusem unul de altul, drapelele au fost înălțate din nou la o fluierătură, și astfel îndeplinisem ritualul circulației pe mare. Ce drăguț este acest salut! Marinarii legați prin camaraderie internațională, grație profesiunii lor, peste tot aceeași și așa de specifică, profesiune căreia i-a rămas, cu toată mecanizarea, ceva îndrăzneț și aventuros, se cinstesc reciproc la întîlnirea lor în largul sălbatic și capricios căruia i s-au devotat; și prin marinari se cinstesc și națiunile, ale căror trimiși

și reprezentanți teritoriali sînt navele — politicoase una față de alta, pînă nu încep să se războiască. Însă asta n-o vor face olandezii și danezii. Sînt țări mici și cuminți, ferite de o istorie eroică, pe cînd cei mari n-au nimic altceva în gînd decît războiul, așa încît salutul drapelelor lor te face să simți un fel de corectitudine stranie, sub rezerva unei serii întregi de ironii.

Cerul este senin și însorit, valurile mării ușor încrețite. Vaporul își continuă drumul liniștit, cu domoale legănări spre dreapta și spre stînga, care probabil sînt produse numai prin mers și pilotaj. Însă deosebirea de temperatură față de seara tropicală de alaltăieri rămîne surprinzătoare. Noaptea a fost foarte rece, dimineața mai mult decît răcoroasă, și tot mai ședem la soare, înfășurați în pleduri și mantale.

Înclin să socot sfîrșitul lui *Don Quijote* cam palid. Moartea face aici, înainte de toate, efectul unei puneri în siguranță a personajului față de primejdia de a fi exploatat de către un alt autor nechemat, și dobîndește prin aceasta ceva literar, făcut, care nu se mișcă. Una este dacă o figură dragă îi moare autorului, și altceva este dacă el face ca să moară, dacă dispune moartea acesteia și o afișează, pentru ca altul să nu o mai poată face să păsească în viață. Iată o moarte literară din gelozie — dar această gelozie dovedește negreșit iarăși intima și mîndra

unire exclusivă a poetului cu veşnic ciudata creatură a spiritului său, un sentiment adînc, nu mai puţin serios, prin aceea că se exprimă în precauţii literare glumeţe împotriva unor încercări de reînviere de către străini.

Preotul cere un certificat de la notar, cum că Alonso Quixano cel Bun, numit Don Quijote de la Mancha, a părăsit într-adevăr viaţa, murind de o moarte naturală ; şi cere actul în mod expres „pentru a împiedica pe vreun alt autor decît Cide Hamete Benengeli să-l readucă în chip fraudulos la viaţă şi să scrie povestiri nesfîrşite despre faptele sale". Însă Cide Hamete, el însuşi se pierde acum în vag şi se trădează ca o modalitate umoristică, ceea ce de fapt a fost întotdeauna. El mai este încă acela care-şi atîrnă pana într-un cîrlig de bronz şi o instruieşte ca să strige scriitorilor de poveşti, glumeţi şi şugubeţi, care ar lua-o cumva de acolo ca s-o profancze :

La o parte, la o parte, hoardă de pungaşi,
Nimeni să nu mai dispună de mine.
Această întreprindere, luaţi seama,
Nu mi-a fost rezervată decît mie.

Cine vorbeşte ? Cine rosteşte „decît mie" ? Pana? Nu, este în cazul de faţă un alt Eu care intră în joc şi începe din nou : „Numai pentru mine s-a născut Don Quijote, şi eu pentru el: se pricepea să făptuiască, iar eu să scriu, noi ne aparţinem unul

altuia, în ciuda scribului neîndemînatic ce s-a încumetat ori se va încumeta de a istorisi cu o pană de struţ, grosolană, prost ascuţită, faptele unui cavaler viteaz, fiindcă nu este o povară făcută pentru umerii săi şi nici un subiect pentru spiritul său frigid..." Extraordinar ! El ştie prea bine ce nobilă şi grea povară omenească a purtat pe umerii săi cu această carte de poveşti care înveseleşte o lume întreagă, chiar dacă nu a ştiut aceasta de la început. Şi ciudat lucru ! La urmă de tot, iarăşi nu o mai ştie ! O uită din nou.

Cervantes spune : „Căci dorinţa mea nu a fost alta decît să deştepte la oameni disprețul pentru povestirile inventate şi neroade ale romanelor cavalereşti, care de acum încep să decadă prin veritabilul meu Don Quijote, şi în curînd, fără nici o îndoială, vor decade cu desăvîrşire. Rămas bun". Aceasta este reîntoarcerea la intenţia primordială, modestă, satiric-parodistică a operei pe care a întrecut-o totuşi atît de mult. Iar capitolul morţii este el însuşi expresia acestei întoarceri. Căci moartea lui Don Quijote este precedată de o convertire. Muribundul îşi recîştigă, ah, ce bucurie, „mintea sa sănătoasă", trece printr-un lung somn de vreo şase ore, iar cînd se trezeşte, este vindecat din punct de vedere spiritual, prin milostivirea Domnului. Mintea sa este liberată de ceaţa pe care citirea nerodnică a romanelor cavalereşti o răspîndise asupra lui ; îşi dă seama de

prostia și nonsensul lor, „recunoaște propria sa neghiobie“, și nu mai vrea să fie Don Quijote de la Mancha, cavalerul cu chipul trist, cavalerul cu leul, ci Alonso Quixano, un om cuminte, un om ca toți ceilalți. Faptul acesta ar trebui să ne bucure. Însă ne bucură grozav de puțin, ne dezmeticește, și regretăm asta oarecum. Ne pare rău de Don Quijote — precum, desigur, ne-a părut rău chiar din clipa cînd melancolia de a se vedea învins îl face să se întindă pe patul de moarte. Căci melancolia este de fapt cauza morții sale ; medicul verifică faptul că „melancolia și necazul i-au pricinuit moartea“. Deprimarea adîncă de a-și vedea zădărnicită chemarea sa de cavaler rătăcitor care face dreptate este ceea ce îl ucide. Iar noi luăm parte la starea lui și auzim încă în ureche glasul său slab și întunecat de suferință, atunci cînd spune : „Dulcineea este cea mai frumoasă femeie de pe lume și eu sînt cel mai nenorocit cavaler de pe Pămînt, însă nu se cuvine ca slăbiciunea mea să dezmintă acest adevăr ; înfige lancia în mine, cavalere !“ — luăm parte la deprimarea sa, deși știm că nu se poate isprăvi altfel misiunea sa. fiindcă ea nu a fost decît o marotă și un spleen. Căci spleen-ul mărinimos ne-a devenit, în decursul povestirii, atît de drag, încît sîntem ispitiți și gata să-l confundăm chiar cu spiritul, să avem același sentiment de parcă ar fi spiritul însuși — și aceasta este frumoasa vinovăție a poetului.

Cazul este unul dintre cele mai grele. Lucrurile nu se mai potrivesc. Dacă opera *Don Quijote* ar fi rămas credincioasă primei sale intenții, provocînd disprețul împotriva cărților cavalerești, prin întreprinderile caraghioase și înfrîngerile unui om sucit, toate ar fi fost destul de simple. Deoarece însă opera a crescut pe negîndite așa de mult peste intenția originară, s-a privat singură de posibilitatea unui sfîrșit satisfăcător. A lăsa pe Don Quijote să piară în adevăr într-una din luptele sale nebunești, la aceasta autorul nu se putea gîndi ; ar fi însemnat să întreacă gluma. A-l lăsa să mai trăiască după revenirea sa la un om cu mintea sănătoasă, iarăși nu mergea ; ar fi fost o coborîre a figurii sub nivelul ei, ar fi însemnat existența trupului lui Don Quijote fără de sufletul lui, lăsînd la o parte faptul că, din motive literare, pentru evitarea plagiatului, nu mai trebuie să trăiască. Recunosc și eu că nu ar fi fost creștinesc, nici pedagogic, a-l lăsa să piară cuprins de nebunie, deși cruțat de lancia cavalerului lunii de argint, însă în adîncă desperare față de înfrîngerea sa. De această desperare trebuia să fie eliberat în moarte, prin recunoașterea că totul fusese o nerozie. Dar, pe de altă parte, nu constituie oare moartea și convingerea că Dulcineea nu e nicidecum o principesă demnă de adorație, ci o țărancă mirosind a bălegar, și că toată credința, procedarea și suferința sa nu fuseseră decît nerozie, nu este și aceasta o

moarte prin desperare ? Desigur, era o necesitate a salva, înainte de a muri, sufletul lui Don Quijote în favoarea raţiunii. Însă pentru a ne bucura de salvarea sa din toată inima, poetul nu trebuie să ne facă atît de dragă nesocotinţa acestuia.

Constatăm deci că geniul ne poate crea încurcături şi că el poate dăuna concepţiei unui scriitor. De altminteri, nu se face prea mare zarvă de moartea lui Don Quijote. Este stingerea cuminte, resemnată, a unui om cinstit, stingere demnă şi creştinească, după ce s-a spovedit, s-a întărit prin religie şi şi-a orînduit, cu ajutorul notarului, afacerile sale pămînteşti. „Deoarece toate lucrurile omeneşti nu dăinuie veşnic, ci de la bun început se înclină spre capătul cel mai de jos, îndeosebi în viaţa omului, şi cum lui Don Quijote cerul nu îi hărăzise nici un privilegiu de a şi-o păstra pe a sa, astfel şi viaţa sa a atins sfîrşitul şi împlinirea."

Cititorul trebuie să recunoască faptul acesta în chip umoristic, precum o recunosc prietenii pe care îi lasă în urma sa Don Quijote — îngrijitoarea sa, nepoata sa şi Sancho, fostul său grăjdar. Aceştia îl plîng din tot sufletul, de unde cititorul descoperă din nou ce stăpîn bun a fost el ; da, în chip baroc ni se vorbeşte de „ochii lor umflaţi", cărora vestea că el va trebui să moară a dat „un impuls atît de violent, încît lacrimile ţîşnesc din ochii lor, însoţite de o mie de suspine adînci" ! Aceasta constituie o

descriere colorată oarecum comic a unei sincere dureri ; şi se mai spune încă, tot practic-omeneşte, că în timpul agoniei lui Don Quijote, care a durat trei zile, toată casa, este drept, era în agitaţie, dar că nepoata, cu toate astea, mînca, îngrijitoarea bea şi Sancho Pancha era vioi, „căci a moşteni ceva stîrpeşte ori moderează durerea moştenitorilor, ce trebuie să însoţească pe muribund". O observaţie ironică şi adevărată, una „realistă", a cărei nesentimentalitate va fi părut odată ofensatoare. Cel mai brav şi mai îndrăzneţ cuceritor în imperiul omenescului a fost întotdeauna umorul.

Orele şase după amiază. Am împachetat ceea ce a fost de împachetat ; o muncă anevoioasă, căci trebuie să ne aşezăm pe podea, neexistînd capre. O atmosferă de debarcare se răspîndeşte pe vas. Privim personalul care-şi face pregătirile şi-şi găseşte de lucru la cablurile de ancorare. Călătorii noştri americani se bucură vădit că îşi regăsesc ţara lor, acum la înapoiere acasă, care pentru noi înseamnă contrariul. S-a înserat. Mersul nostru s-a încetinit. În dreapta lucesc şirul lung al luminilor de pe Long Island, ale cărei plaje şi reşedinţe de vară bogate ne-au fost lăudate. Ne culcăm devreme, deoarece mîine ne sculăm mai din noapte. A fi pregătit, acesta este totul.

Vremea s-a menținut senină, puțin cețoasă și răcoroasă. De cînd ne-am luat rămas bun de la cuibușurile noastre înguste, în care ne-am legănat multe nopți, adică de la cinci și jumătate dimineața, vaporul care stătuse liniștit în timpul nopții, așa încît pentru prima oară am dormit fără să auzim uruitul motoarelor, s-a pus din nou în mișcare, într-o alunecare domoală. Ne-am luat gustarea de dimineață, am isprăvit de împachetat și am împărțit ultimele bacșișuri. Gata pentru debarcare, ne-am urcat pe punte ca să fim de față la intrarea în port. De pe acum își înalță Statuia libertății cununa în aburul depărtării — o amintire clasicistă, un simbol naiv, devenit foarte străin în prezentul nostru.

Mă simt cu mintea visătoare, din pricină că m-am sculat prea de dimineață, prin straniul conținut de viață al acestei ore matinale. Am și visat astă-noapte, în tăcerea neobișnuită, fără larma motoarelor, și caut să-mi amintesc visul care a izvorît din lectura mea de călătorie. Am visat pe Don Quijote ; era el în persoană, și am vorbit cu dînsul. Precum realitatea, atunci cînd ți se înfățișează, se distinge de reprezentarea pe care ne-am făcut-o despre ea, tot astfel avea și dînsul o altă înfățișare decît în ilustrații : purta o mustață groasă, stufoasă, avea o frunte înaltă, boltită, iar sub sprîncene, și acelea stufoase, apăreau niște ochi cenușii, aproape orbi.

Nu se numea cavalerul leilor, ci Zarathustra. Acum cînd îl aveam în carne și oase în fața mea, era atît de delicat și de politicos, încît mă gîndeam, cu nespusă duioșie, la cuvintele pe care le-am citit ieri despre dînsul : „Pentru că atunci cînd Don Quijote Alonso Quixana nu se numea decît pur și simplu cel bun, și chiar atunci cînd era Don Quijote de la Mancha, era întotdeauna de o blîndețe sufletească precum era și îndatoritor în relațiile cu alții, fapt pentru care nu era iubit numai în casa sa, ci și de toți aceia care îl cunoșteau". Suferință, iubire, compătimire mă covîrșeau, ca și o venerație nemărginită, în timp ce mi se înfățișa această caracterizare, și, visător, răsunau în mine în această oră a sosirii.

O direcție de cugetare și simțire prea europeană, cu privirile prea îndreptate înapoi ! În față, din negura dimineții, se desprind, încet, zgîrienorii din Manhattan, o fantastică perspectivă colonială, un oraș îngrămădit, un oraș de giganți.

CUPRINS

MĂREȚIA ȘI PĂTIMIRILE LUI RICHARD WAGNER 27
GOETHE CA REPREZENTANT AL EPOCII BURGHEZE 125
CĂLĂTORIE PE MARE CU DON QUIJOTE 183

Redactor :
PETRU SIMIONESCU

Tehnoredactor :
CARMINA CIZER

Bun de tipar 29.06.72. Coli tipar 8,25.

Întrepr. Poligr. „Tiparul" — c. 247

Cărți apărute în Editura muzicală:

CLAUDE DEBUSSY
Domnul Croche antidiletant **lei 8**

GEORGES DUHAMEL
Puterea muzicii **lei 6**

EDUARD MÖRICKE
Mozart în drum spre Praga **lei 3,50**

BERNARD SHAW
Despre muzică și muzicieni **lei 14,50**

ROBERT SCHUMANN
Din cronicile davidienilor **lei 12**

În curs de apariție:

LUCIO D'AMBRA
Viva Verdi **lei 5**

ALFONS CZIBULKA
Concertul de adio **lei 9**

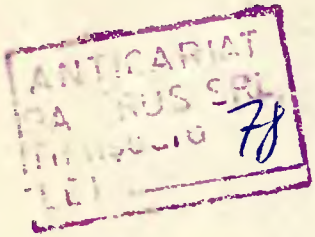
E.T.A. HOFFMANN
Nuvele muzicale **lei 10**

„Ochii lui Goethe îmbrățișau întreg Pământul ; ei nu au rămas ațintiți numai asupra propriei sale țări ; dragostea pentru vremurile viitoare era cuprinzătoare, avea nevoie de spațiul lumii întregi, iar ridicarea nivelului vieții, fericirea sau durerea unui popor străin îl preocupau tot așa de intens ca și destinul propriului său neam. Aceasta înseamnă universalism al dragostei, al iubirii unui spirit foarte elevat..."

*

„...tot ce declară Don Quijote este bun și înțelept, însă tot ce săvîrșește pe temeiul acestei chibzuieli este fără sens, temerar și naiv ; și avem aproape impresia că poetul a vrut să ne pună în față lucrurile acestea, ca o antinomie normală și inevitabilă a vieții morale superioare."

60



60
78

Lei 8,75